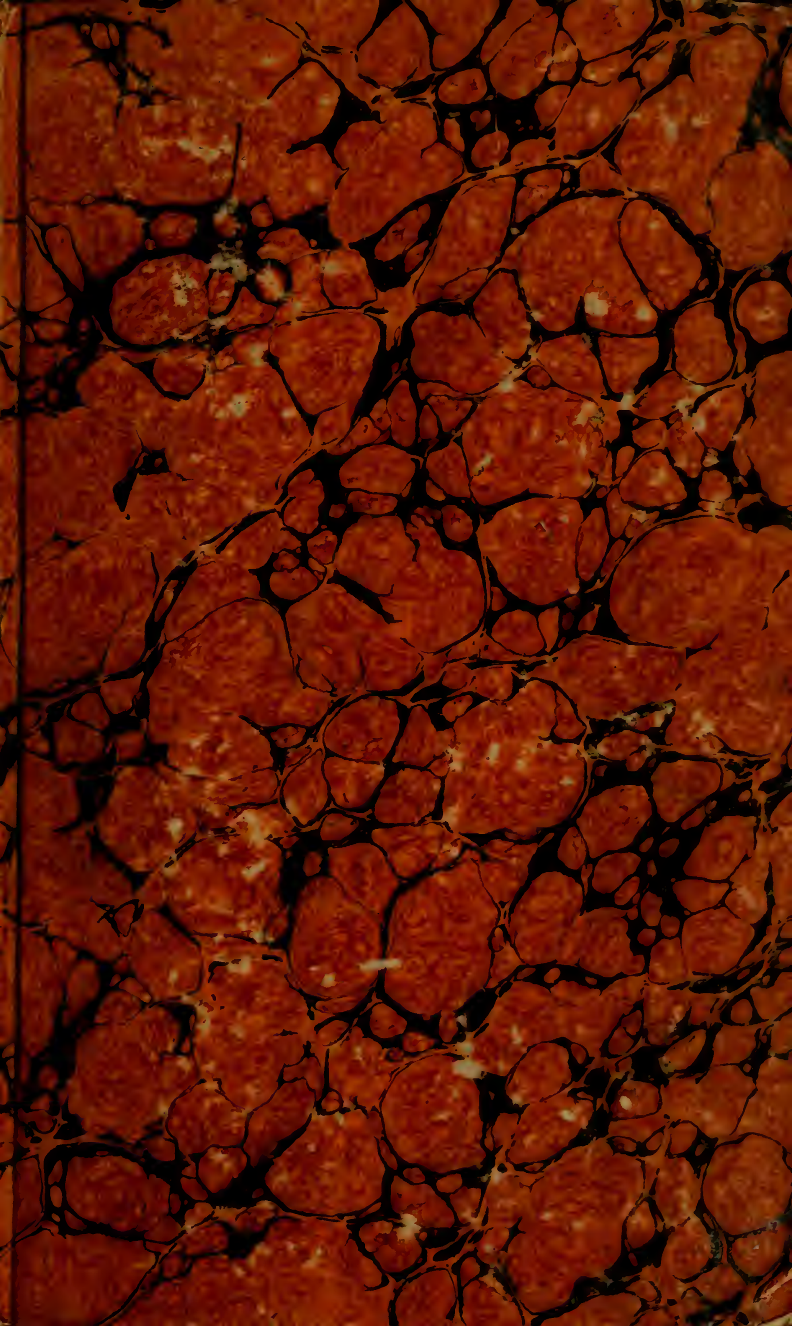
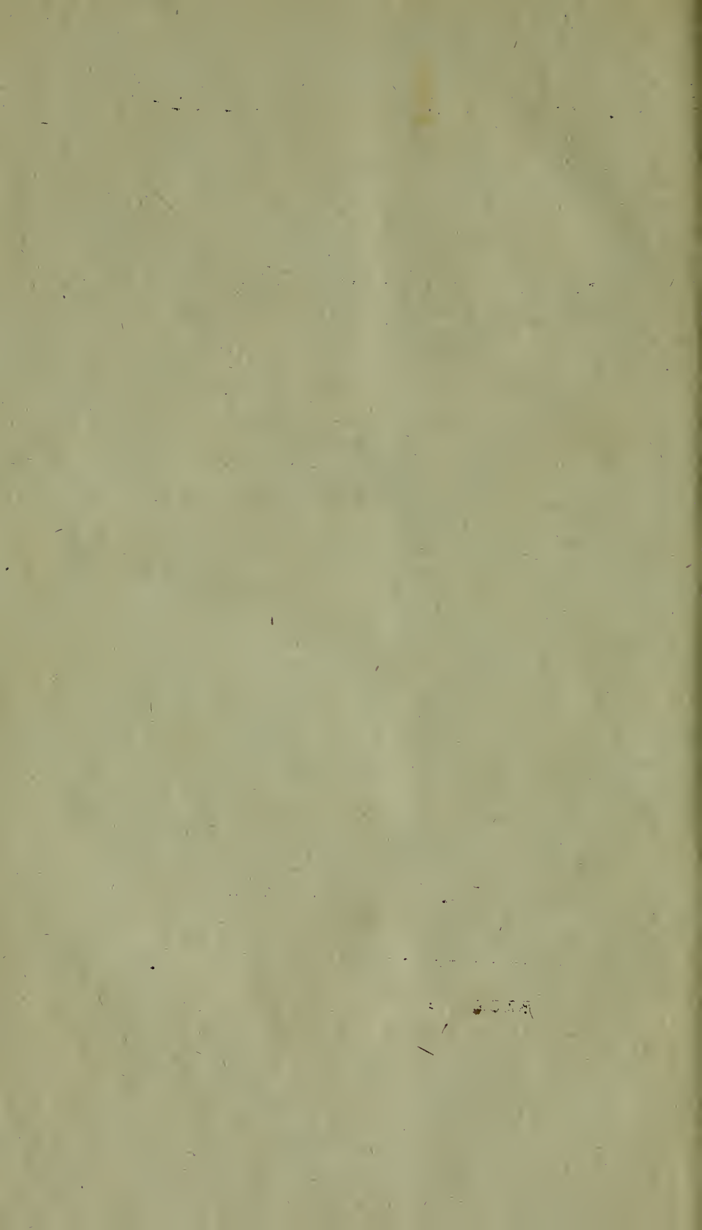




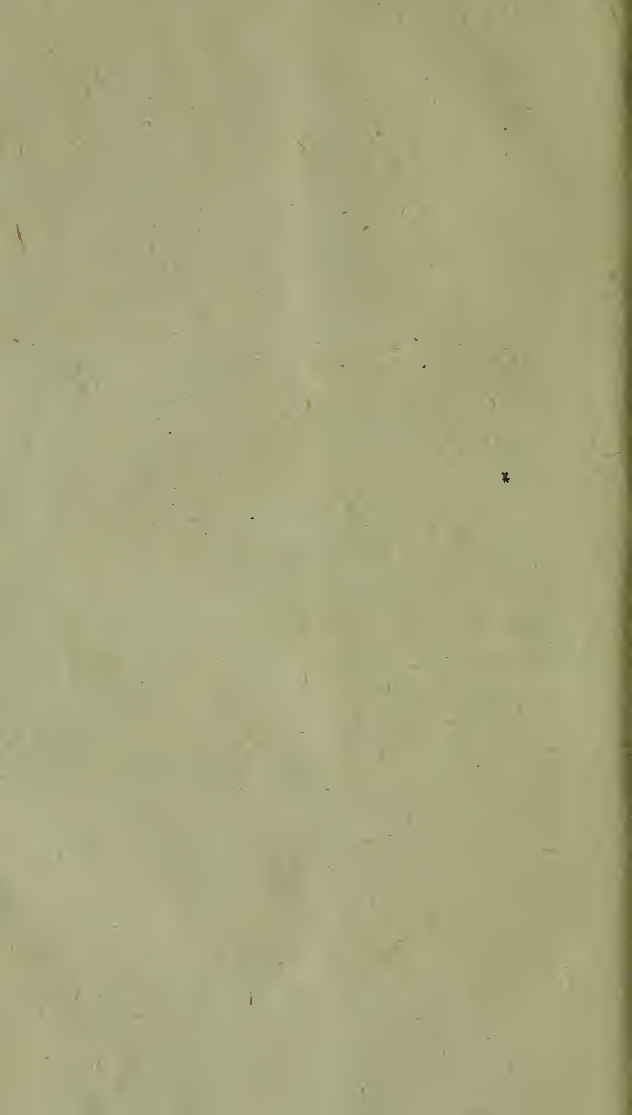




RÖMISCHEN FREUNDEN

UND

ZEITGENOSSEN.



VORREDE.

Die Aufsäze dieses zweiten Theiles der Römischen Studien sind, den vierten ausgenommen, bereits früher in Zeitschriften erschienen. Der erste über die Landschaftmalerei, welcher im 11ten und 12ten Stük des Neuen Deutschen Merkurs für 1803 abgedrukt worden, und hier mit einigen Zusäzen vermehrt erscheint, war des Verfassers lezte Arbeit in Rom; und er wünscht dass es nicht die schlechteste seyn möge. Dieser Zweig der Malerei den die neuere Kunst zu einer so hohen Stufe der Volkommenheit ausgebildet hat, dass er nur etwa noch in dem dichterischen Theile der Erfindung einer grösseren Vervolkomnung fähig seyn dürfte, hat wegen der Unbestimtheit der Idee, die dieser Kunstart zum Grunde liegt, besondere

Schwierigkeiten für die theoretische Behandlung; auch ist in derselben bisher noch wenig geleistet worden, was dem filosofischen Forscher genügen möchte. Die Gegenstände der landschaftlichen Natur sind keines bestimten Ideales, sondern nur einer idealischen Behandlung fähig, die, bei dem Mangel eines bestimten Tipus für Form und Verhältnis, in jedem besonderen Falle durch die Idee des Werks, und durch die Idee der Schönheit, die das Urteil des Künstlers in der Bildung des Einzelnen, wie des Ganzen leitet, ihre nähere Bestimmung erhalten mus.

Man pflegt gern die Landschaftmalerei der Musik zu vergleichen, und diese Vergleichung hat ihren Grund in der Aehnlichkeit der Wirkungen, welche Farben und Töne, sowohl einzeln auf die Empfindung, als im harmonischen Verein aufs Gefühl, hervorbringen. Aber man solte doch, bei der

Vergleichung beider Künste selbst, keinen Augenblik vergessen, dass die Malerei überhaupt, mithin auch die landschaftliche, keine blosse Farbenkunst, sondern dass auch das Wesen und die Grundlage der Landschaftmalerei durchaus plastisch ist, also in jedem Theile anschauliche Bestimtheit und einen karakteristischen Ausdruk ihrer Gegenstände fodert; wärend die Tonkunst durch ihr mannigfaltiges Spiel der Töne blos Empfindungen, und nur mittelst dieser, auf eine sehr unbestimte Weise, Anschauungen und Ideen wecken kan; dass also in diesem Betracht Landschaftmalerei und Tonkunst, aller Aehnlichkeit der Farben und Töne ungeachtet, deren Harmonien oft gleiche Stimmungen des Gefühls erregen, nicht näher verwandt sind, als andere durch das gemeinschaftliche Band der Schönheit und Idealität verwandte Künste.

Diese Erinnerung scheint gegenwärtig um so nöthiger, wo ein des Wesens und Zweks der Kunst völlig unkundiger, aber mit der Miene mistischen Tiefsinnes zuversichtlich auftretender ästhetischer Idealismus die ungereimte Foderung macht, dass die Künste sich möglichst universalisiren, oder wie man es richtiger nennen würde, Unzucht mit einander treiben sollen, und dass sie nur auf fremdem Gebiet ihre ganze Wunderkraft entfalten können. So sehen wir denn auch als Früchte dieser herlichen Lehre die seltsamsten Bastarde in der Kunst zum Vorschein kommen. Die Poesie tändelt mit Farben und Klängen; ihre Anschauungen zerfliessen klangreich, aber formlos, in Duft und Nebel; dramatische Personen, stat zu handeln, unterreden sich in lirischen Versarten; Tonkünstler malen Schlachten, Seestürme, Mondschein und Regenbogen; Claude und Correggio werden als musikalische, —

Michelangelo als epischer Maler gepriesen, wärend eine träumende Mistik in den drei Grundfarben das Simbol der göttlichen Dreifaltigkeit ergrübelt. Anders lautet, was der Herausgeber der Propylæen in der Einleitung derselben über diesen Punkt sagt, und was wir allen Künstlern zur Beherzigung empfehlen: „Eines der vorzüglichsten Kenzeichen des Verfalles der Kunst — heist es daselbst, — ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Kunst selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, dass er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich

selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isoliren wisse." — Sind diese Worte wahr, so ist in ihnen zugleich unseren so hoch gepriesenen musikalischen Poeten, allegorisirenden Malern, und malenden Musikern, samt ihren wundersamen Werken, so wie dem losen Geschwäz jener Fantasten, die gern alle Künste untereinander wirren, und sie, wäre es möglich, zu der kindischen Einfalt ihrer früheren geschmaklosen Bestrebungen zurükführen möchten, das Urtel gesprochen.

Der zweite Aufsaz über die beweglichen Theater des Kurio stand zuerst im 8ten Stük des Neuen Deutschen Merkurs für 1797. Der Vf. hat in demselben blos das geringe Verdienst der ersten Bekantmachung einer interessanten Erfindung, oder vielmehr der glüklichen Lösung eines Problems, an welchem verschiedene Alterthums-

forscher ihren Scharfsin umsonst versucht hatten. Er hat ihn in diese Samlung aufgenommen, in der Ueberzeugung, dass jeder Leser, der sich für dergleichen Gegenstände interessirt, ihn hier gerne wiederfinden wird, und aus der vielleicht nicht ungegründeten Besorgnis, dass der verdienstvolle Baukünstler, dem er diesen Aufsaz, als ein anvertrautes Eigenthum, in der Zueignung zurükgibt, an der Ausführung des früher gefasten Vorsazes, seine Wiederherstellungen alter Gebäude in einem eigenen Werke bekant zu machen, durch die Ausführung anderer Werke, womit ein kunstliebender Fürst, zur Verschönerung seiner Residenz, das Talent desselben so zwekmässig beschäftigt, noch lange und vielleicht für immer, gehindert werden könte.

Die folgende Abhandlung über den Begrif des Kolorits stand

bereits vor mehreren Jahren im 10ten Stük der Meuselschen Neuen Miscellaneen abgedrukt. Der Vf. wolte hier blos den Begrif des Kolorits aus dem Wesen und Zwek desselben entwikeln, und vornemlich das, was man unter einem idealischen Kolorit eigentlich zu verstehen hat, genauer bestimmen, keinesweges aber die verschiedenen Maniren des Koloristen karakterisiren, noch weniger die mechanisch-praktischen Regeln für die Ausübung dieses Theiles der Kunst aufstellen. Die bisherige Vieldeutigkeit der Ausdrücke Ideal und idealisch, deren wahrer Sin, bei dem mechanischen Treiben der Kunst, und bei dem steten Schwanken derselben zwischen geistloser Nachahmung des Wirklichen und gesezloser Wilkür, fast ganz verloren gegangen war, hat auch in diesem Theile der Kunst die grösten Misbräuche veranlast und begünstigt, die nur durch eine gründliche Einsicht in

das Wesen des Kolorits, und durch Zurükführung des Studiums auf karakteristische Wahrheit in Ton und Materie, getilgt werden können. Wie denn überhaupt alles Idealisiren in der Kunst zwekwidrig und thöricht ist, wenn es nicht auf der Grundlage der Wahrheit ruhet.

Der folgende Aufsaz über den ästhetischen Eindruk der Peterskirche in Rom wurde durch ein Gespräch mit einem reisenden Engländer veranlast, der, nach dem gewönlichen Vorurteile, das Misverhältnis des Eindruks zu der wirklichen Grösse jenes Gebäudes für eine Wirkung der volkommenen Harmonie der Verhältnisse desselben hielt, und den der Vf. an Ort und Stelle von dieser irrigen Vorstellungsart zurükbrachte. Da diese Meinung noch immer viele Anhänger unter den Reisenden findet, welche sie ohne weitere Prüfung ihrem

Guida oder *Cicerone* nachbeten, so glaubte der Vf. dass dieser kleine Aufsaz, der für den Sachverständigen nichts Neues enthält, doch für andere Leser noch lehrreich und interessant genug seyn könne, um einige Blätter dieser Samluung nicht unnüz zu füllen. Vorurteile und Irthümer hängen eben so wie wahre Kentnisse und Einsichten unter einander zusammen; indem man eines hinweg räumt, macht man zugleich mehrere andere wankend, welche auf demselben Grunde beruhen, der in den meisten Fällen kein anderer ist, als Trägheit des Geistes und daraus entstehende Scheu vor eigener Prüfung dessen, was fremde Autorität uns zu glauben geneigt macht.

Der fünfte und lezte Aufsaz über die Improvisatoren ist zuerst im 8ten, 9ten und 10ten Stük des Neuen Deutschen Merkurs für 1801 erschienen. Schon damals hatte der Vf. in

demselben das Merkwürdigste, was ihm die Geschichte der italienischen Dichtkunst über diesen interessanten Gegenstand darbot, mit dem was er selbst darüber zu beobachten Gelegenheit hatte, gesammelt; doch hat er ihn bei dieser Gelegenheit noch mit einigen Zusäzen bereichern können. Die hinzugefügten vier Gesangweisen einiger Improvisatoren werden hinreichen dem Leser eine Vorstellung von dem Gesange derselben zu geben. Es sind die jezt gewönlichsten; doch gibt es noch eine Menge anderer die mehr oder weniger üblich sind. Der sogenante *Passagallo romano* ist die gewönliche Melodie deren die römischen Improvisatoren sich für *ottave rime* bedienen; es gibt auch einen *Passagallo napolitano.* Der Ursprung dieser Benennung ist dem Vf. nicht bekant; auch wuste ihm ein italienischer Gelehrter, den er darum befragte, keine Auskunft zu geben.

Im ersten Theile dieser Studien haben sich verschiedene, und unter diesen einige den Sin entstellende, Drukfehler eingeschlichen, die man den Leser auf nachstehende Weise zu berichtigen bittet:

S. VII. Z. 5. v. u. *lese man:* von dem
S. 53. Z. 10 u. 11. v. o. — der objektiv-ästhetische
186. Z. 4. v. u. — was Lieblichkeit
191. Z. 8. v. o. — Possagno.
248. Z. 8. v. o. — Possagno.
313. Z. 8. v. o. — Nun kan aber die Natur auf eine zwiefache Weise betrachtet werden, nämlich:
324. Z. 8. v. u. — unter karakteristischen Bestimmungen
331. Z. 3. v. o. — Worte

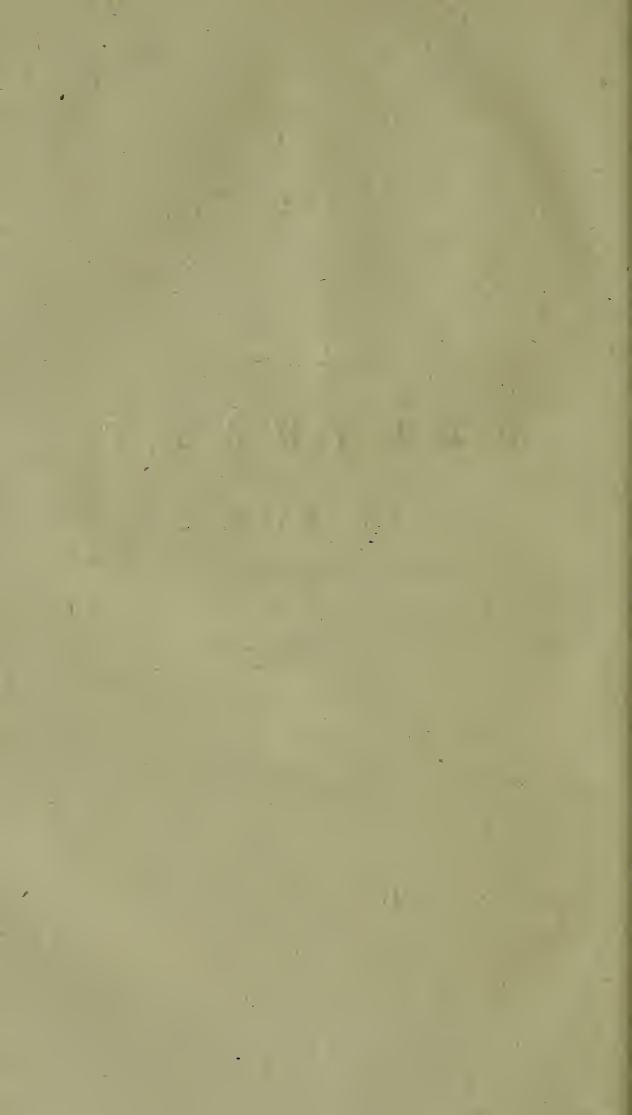
Dem Wunsche des Hrn. Verlegers gemäs, dem der Vf. um so lieber wilfahren würde, wenn er sich schmeicheln dürfte, dass der Leser der ersten beiden Theile derselben Meinung sei, wird in künftiger Ostermesse noch ein dritter Theil dieser Studien folgen, und die Samlung beschliessen.

Weimar, im August 1806.

IV.

ÜBER DIE

LANDSCHAFTMALEREI.



Wenn wir ein glükliches Dasein durchlebt haben, und nur die Erinnerung allein noch davon übrig ist, so möchten wir gern wenigstens das Schattenbild der entflohenen Wirklichkeit an etwas Bleibendes heften und durch ein ET IN ARCADIA EGO den Freunden, mit denen wir so gute Zeiten verlebten, unser Andenken lebendig erhalten. Dies, lieber Reinhart, ist jezt auch für mich Bedürfnis geworden. Wie eine reizende Ferne liegt mein Aufenthalt in Italien hinter mir. Die kleinern Details einst so erfreulich in naher Umgebung, entschwinden allmälich dem Blicke; grössere Partien treten in bestimmteren Umrissen und Massen hervor, und bilden, mit dem glänzenden Farbendufte des südlichen Himmels übergossen, ein harmonisches Ganzes. In diesem gewährt mir die

sechsjährige Hausgenossenschaft, und ein noch längerer freundschaftlicher Umgang mit Ihnen, eine der liebsten Erinnerungen, deren Andenken ich vornemlich durch das, was der Geist sich daraus angeeignet hat, dauernd zu erhalten wünsche. Jst in dem Aufsatze den ich Ihnen hier als einen schwachen Beweis meiner unveränderlichen Achtung und Freundschaft zueigne, etwas Wahres und Gutes enthalten, so ist dies grossentheils die Frucht der vielen lehrreichen Stunden, die ich in Ihrer Kunstwerkstätte, unter Ihren Arbeiten, Studien und Entwürfen, in Betrachtung und Gespräch zugebracht habe. Die Werkstätten der Künstler sind für den forschenden Kunstsin eine lebendige Schule des Unterrichts und der Bildung, wo der Künstler selbst der beste Kommentar zu seinen Werken ist; und wo man Aufschlüsse und Einsichten erlangt,

die man sonst nicht so leicht entwickeln würde.

Wahrscheinlich werden Sie Deutschland, und ich Italien nicht wieder sehen. Neun dort verlebte Jahre haben mich in den Stand gesezt zu vergleichen, was dort und hier für Leben und Kunst zu gewinnen und zu verlieren ist; und so kan ich, wie unpatriotisch es den Ohren meiner biederen Mitdeutschen auch klingen mag, Ihnen in beiderlei Hinsicht nur zurufen: Bleiben Sie Ihrem Entschlusse treu, unter Italiens schönem Himmel zu leben und zu sterben! Den immer heiteren, wolkenfreien Äther; die grossen Umgebungen einer klassischen Natur, von der man diesseits der Alpen keine Ahndung hat; den beständigen Kunstgenus, der dort, wie Licht und Luft, ein Element des Lebens ist; das immer rege Interesse der Kunst, das dort, gleich der Religion, Künstler aller Na-

zionen zu gleichem Zwecke versammelt; und, was alles Übrige aufwiegt, das hohe Glük der Unabhängigkeit, das so ohne Einschränkung und Zwang nur in der römischen Künstlerrepublik genossen wird, nebst andern zum frohen Dasein des Künstlers unentbehrlichen Dingen, den edlen Nektar von Monte Giove, der seines Götternamens werth ist; die Modelle Rafaelischer Madonnen und Guidoischer Magdalenen würden Sie, eben so wie Ihre Lieblinge die immergrünen Eichen, die Platanen und Pinien, im theuern Vaterlande vergebens suchen. Nein, mein Freund, dort, und nicht hier, ist das Klima der Kunst! Deutschland bringt grosse Künstler hervor; aber es hat keine gedeihliche Heimat für sie. In Italien lebe und strebe und schaffe der deutsche Künstler. Wil das Vaterland durch seinen Besiz sich selbst und den Genius des Künstlers

würdig ehren, so besitze und ehre es ihn in seinen Werken. Aber die deutsche Kunstliebhaberei zersplittert sich an Almanachsküpferchen, an Umrissen à la Flaxman, an malerischen Reisen, wo Harz und Schweiz und Italien gar niedlich zu Taschenformat verjüngt sind, und derlei winzigem kindischem Tand. Wer für etwas Besseres Sin hätte, hat gewönlich kein Vermögen dazu; wer Vermögen hätte, hat keinen Sin dafür; und so kommen wir mit dieser Halbheit nie zu etwas Rechtem. Unsere Kunstakademien schlendern mit den andern wohlgemeinten Instituten des Stats, mit den Spitälern, Findelhäusern etc. ihren ruhigen Schnecken- oder Krebsgang fort; denn man unterscheidet nicht genau, ob sie sich vor oder rükwärts bewegen. Die Grossen haben mit dem Gleichgewichte von Europa ihre Noth; und wer sonst ehrenhalber für die Künste

etwas thun mus, sucht sich mit ihnen so wohlfeil als möglich abzufinden. Überhaupt liegt, bei allen sonstigen Fortschritten unserer Kultur im Heilsamen und Verderblichen, bildende Kunst noch immer so weit ausser aller Beziehung mit dem Leben und Treiben der Deutschen, mit ihren Freuden und Leiden, dass nur Weniger Sin dafür aufgeschlossen ist; und die Bemühungen der edelsten Geister diesen Sin unter uns aufzuregen, haben bisher nur wenig gefruchtet. Es scheint dass der Sin für Formenschönheit nur da sich gedeihlich entwickelt, wo die Natur selbst mit Liebe schönere Formen gebildet hat, im glüklichen Süden. Darum, Freund, bleiben Sie dort, im Lande des Schönen: aber lassen Sie öfter Kinder ihres Genius diesseits der Alpen erscheinen!

F.

ÜBER

DIE LANDSCHAFTMALEREI.

Die Malerei die ihr Gebiet über alles Sichtbare erstrekt, hat einen besonderen Zweig für die Darstellung von Gegenden oder Naturscenen ausgebildet. Land und Meer, unter den mannigfaltig wechselnden Erscheinungen des Himmels, sind das Örtliche derselben, und oft finden beide sich in einer Darstellung beisammen. In sofern aber die Malerei entweder vornemlich landschaftliche Ansichten, oder Ansichten der Wasserwelt mit ihren Eigenthümlichkeiten darstellt, theilt dieser Zweig derselben sich in die Landschaft- und Marinen-Malerei.

Derselbe Unterschied, welcher in der Menschendarstellung zwischen treuer Nachbildung wirklicher und freier

Darstellung idealischer Gegenstände statt findet, gilt auch in diesem Zweige der Kunst. Eine Landschaft, ein Seestük, ist entweder treu der Wirklichkeit nachgebildet, oder dichterisch erfunden. Im ersten Falle ist die Darstellung Prospekt, Aussicht auf eine wirklich vorhandene Gegend; im lezten ist sie Bild einer idealischen Naturscene der Land- oder Wasserwelt. Dem zufolge theilt sich diese Kunst in Darstellung idealischer Naturscenen und Prospektmalerei.

Es giebt kein Ideal einer schönen Gegend, d. h. kein einem bestimmten Begriffe gemäs von der Einbildungskraft erzeugtes Vorbild, nach welchem der Künstler in der Darstellung von Naturscenen sich über die Wirklichkeit erheben, und etwas Volkomneres und Schöneres als sie hervorbringen könte; so wie es kein bestimmtes Ideal eines schönen Baumes, Felsens, Gebirges etc. giebt, noch geben kan, weil die einzelnen Gegenstände dieser Art an keine bestimmten Gattungsformen ge-

bunden sind, obgleich jede Art derselben ihren eigenthümlichen Karakter hat. Aber es giebt idealische Bilder schöner Naturscenen, die der Künstler nach einer ihm vorschwebenden, unendlicher Modifikazionen fähigen, Idee erfindet, zu denen er das Bild nicht aus der Wirklichkeit entlehnt, sondern in seiner Einbildungskraft erzeugt. Eben so bildet er auch die einzelnen Gegenstände in solchen Bildern, die Bäume, Felsen, Gebirge, Wolken, Gründe etc. nicht nach wirklichen aus der Natur gewählten Mustern, sondern aus der Idee; aber doch jeden in seinem natürlichen Karakter; er studiert diese Gegenstände in der Natur; er ahmt sie nach, aber kopiert sie nicht. Auf diese Weise werden sowohl die Theile als das Ganze der Natur ähnlich und wahr, ohne doch ein Abbild derselben zu seyn.

In landschaftlichen Darstellungen wird die jedesmalige Form der einzelnen Gegenstände durch die Idee des Ganzen bestimmt. Sie veranlasset und nöthiget den Künstler, sie für den einzelnen Fall

gerade so und nicht anders zu bilden. Ein Baum, ein Fels, ein Berg etc. dessen Form in Einer Zusammenstellung landschaftlicher Gegenstände gefällig ist, ist es darum nicht auch in einer andern; denn alle Gegenstände einer Landschaft stehen durch die Idee, deren Ausdruk das Ganze seyn sol, in gegenseitiger Abhängigkeit. Nur in Beziehung auf das Ganze wird jedes Einzelne bedeutend; das Wilkürliche seiner Form erscheint durch ihre Zusammenstimmung mit den übrigen Formen als nothwendig; und das Zufälligscheinende erhält innere Zwekmässigkeit.

Unter den verschiedenen Arten bildender Kunst, deren Grundkarakter und Wesen plastisch ist, behauptet die Menschendarstellung, als Ausdruk des höchsten geistigen Lebens in der volkommensten Organisazion, durch welche die menschliche Bildung vor allen anderen fähig ist Simbol der Gottheit zu seyn, den obersten Plaz. Tiefer stehen die Darstellungen der edleren Thiergattungen, deren Gestalten des Ideals, also auch des simbolischen Aus-

druks in gewissem Grade fähig sind, und deren leidenschaftliche Karaktere Stof zu dramatischen Thierhandlungen darbieten. Neben der Thiermalerei steht die Darstellung landschaftlicher Gegenstände, die in objektiver Rüksicht jener untergeordnet ist, sich aber durch ihr grösseres Vermögen für den Ausdruk ästhetischer Ideen gewissermassen über sie erheben kan.

Vergleicht man blos die Darstellungen einzelner Gegenstände in diesen beiden Kunstzweigen, so erfordert die Darstellung eines Thieres in seinem eigenthümlichen Karakter, z. B. eines Pferdes, Stieres, Löwen, Hundes, Adlers etc. in Ruhe, und noch mehr in Bewegung und leidenschaftlichen Situazionen, unstreitig ein grösseres Kunsttalent, als die Darstellung eines einzelnen Gegenstandes der landschaftlichen Natur, der entweder nur in Ruhe, oder in einer blos mechanischen Bewegung erscheinen kan, z. B. eines Baumes, Felsens, Wolkenbildes, Wasserfalles etc. So ist auch das Studium der Thiermalerei, wo die Anatomie des Körperbaues und bestimmte

Verhältnisse der Richtigkeit zum Grunde liegen, wo ein lebendiger, innerer Karakter und leidenschaftliche Äusserungen desselben durch Geberden und Mienen in schnel vorübergehenden Momenten aufgefasst werden müssen, schwieriger als das Studium landschaftlicher Gegenstände, welche entweder unbeweglich, oder in mechanischen, gleichförmig wiederkehrenden Bewegungen erscheinen.

Anders verhält es sich, wenn man die Darstellungen jeder Kunst selbst mit einander vergleicht, in sofern sie als Dichtungen der Einbildungskraft betrachtet werden, wo der einzelne Gegenstand nur Theil des Ganzen ist, und wo nur die ästhetische Wirkung des Ganzen in Betracht komt. Dass man hier nicht die Thierdarstellungen der Plastik mit in den Vergleich ziehen könne, versteht sich von selbst, da die Plastik welche das Thierideal volkommener darstellt, als die Malerei, gar keinen Anspruch auf landschaftliche Darstellungen machen kan. Dies ist auch ein Beweis, wie sehr die idealische

Natur der Landschaftmalerei dem realen Karakter der Plastik entgegengesezt ist.

Auch wenn die Thiermalerei auf ihrer höchsten Stufe erscheint, in solchen Thierstücken, wo Thiere in leidenschaftlichen Situazionen dramatisch handelnd dargestellt sind, werden vermöge des thierischen Ausdruks, doch nur die sinlichen Kräfte des Gemüths aufgeregt. Der leidenschaftliche Ausdruk von Wuth und Schmerz wird die Empfindung, — der Kampf streitender Kräfte die Einbildungskraft beschäftigen; der Verstand wird an der richtigen Darstellung des kunstreichen und schönen Baues der Thiergestalten, — der fisiognomische Sin an dem wahren Ausdruk ihres Karakters ein Wohlgefallen nehmen; aber das Interesse der Handlung, das Pathetische des Ausdruks, berührt keine moralische Saite des Gemüths; keine Idee hebt den Geist über die Sfäre des Wirklichen. Das Ästhetische solcher Darstellungen liegt blos in der kunstmässigen Anordnung und gefälligen Gruppirung der Komposizion, in der Schönheit und Harmonie der Far-

ben, und in der freien Behandlung des Pinsels. Und dies ist es auch, was der Geschmak seines Theils an solchen Darstellungen vornemlich zu loben findet. Die Idee derselben kan poetisch seyn; aber dann ist es doch nichts mehr als die Darstellung einer allegorischen Thierfabel. Wo Thiere mit Menschen im feindlichen Widerstreite erscheinen, in Jagden, Kämpfen mit furchtbaren wilden Thieren, da wird freilich die Darstellung pathetischer und das Interesse höher; aber dies wird durch den Antheil an der Situazion jener, nicht dieser bewirkt; dergleichen Darstellungen sind auch keine blossen Thierstücke mehr, sondern gehören in die Klasse pathetischer Menschendarstellungen.

Die landschaftliche Natur, in welcher Situazion sie sich auch zeigen mag, hat das Eigenthümliche, dass ihre Betrachtung die fisischen und moralischen Triebfedern des Gemüths gleichmässig ins Spiel sezt. Die Aussicht in eine weite Ferne, oder in eine einsame, geschlossene Gegend, der Anblik einer erhabenen oder anmuthigen,

ernsten oder heiteren, ruhigen oder bewegten, Naturscene besänftigt jede leidenschaftliche Stimmung des Gemüths, befreiet es von jeder Spannung, sammelt seine zerstreuten Kräfte, ladet es zur ruhigen Betrachtung ein, stärkt, erheitert, erquikt es. Die Zusammenstimmung eines reichen Mannigfaltigen zu einem schönen Ganzen, die reizende Harmonie der Farben und Töne stimmt auch das Gemüth zur Einheit und Harmonie mit sich selbst.

Dieselbe Wirkung hat die idealische Darstellung landschaftlicher Naturscenen auch in der Kunst; und was ihr, an lebendigem Reiz und erquickender Wirklichkeit für das sinliche Wohlgefühl abgeht, ersezt sie der Einbildungskraft durch den in ihren Komposizionen enthaltenen poetischen Sin; durch das Idealische, das ihre Darstellungen über die Wirklichkeit erhebt, und den Geist in eine dichterische Welt versezt.

Wenn also auch die Thiermalerei, als Darstellung animalischer Organisazionen ein grösseres Talent der Einbildungskraft, und mehr fisiognomischen Sin erfodert,

um den eigenthümlichen Karakter jeder Thierart, und den Ausdruk jeder Leidenschaft derselben, mit ergreifender Wahrheit und Lebendigkeit auszudrücken, so mus man doch eingestehen, dass die Landschaftmalerei eine höhere ästhetische Kultur in dem Künstler voraussezt, als die Thiermalerei. Der Künstler, welcher durch sein Werk eine ästhetische Stimmung in uns bewirken wil, mus in einer ähnlichen Stimmung die Idee zu demselben empfangen haben; wer unsern Geist zu Ideen erheben wil, mus selbst für das Vermögen der Ideen kultivirt seyn; die Saiten die der Künstler in uns harmonisch rühren wil, müssen in seinem eigenen Gemüthe harmonisch getönt haben. Solche Wirkungen, die man von einem Thierstücke nicht einmal fodern kan, erwartet man von einer idealischen Landschaft. Dies ist denn auch wohl die Hauptursache, warum unter der grossen Menge erfindender Landschaftmaler doch nur so wenige in dem poetischen Theile ihrer Kunst etwas Vorzügliches geleistet haben, und die meisten sich mit einer gefälligen Manier, mit einer unbe-

deutenden Komposizion, und einem leeren Effekte begnügen, weil sie selbst keinen höheren Begrif von ihrer Kunst haben, und aus Mangel an ästhetischer Kultur unfähig sind, die Natur mit dichterischem Sinne zu betrachten.

Die dramatische Malerei hat ein grösseres Interesse und höhere Schönheiten als die Landschaftmalerei. Aber wenn wir auch, durch den wahren Ausdruk der Darstellung ergriffen, uns auf das lebhafteste in die Situazionen der handelnden Personen versetzen, so nehmen wir an ihrer Handlung doch nur immer als Zuschauer Theil. Eine schöne Landschaft dagegen ladet uns durch ihre Anmuth ein, selbst in ihren Gründen zu wandeln, durch ihre reizenden Fernen zu schweifen, in ihren kühlen Schatten auszuruhen. Wir sind nicht mehr blosse Zuschauer; wir befinden uns selbst in der Naturscene, die sie uns darstellt. Dadurch, dass die Landschaft keinen so bestimmten Inhalt hat, wie ein dramatisches Gemälde, sondern blosse Naturscenen darstellt, wo die Zusammen-

stimmung vieler Gegenstände in einem Totaleindrucke auf das Gemüth wirkt, ist sie um so fähiger, dasselbe in eine rein ästhetische Stimmung zu versetzen. Sie ist darin mit der Musik verwandt. Die Harmonie der Farben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst.

Als Darstellung einer Handlung, einer Begebenheit, einer Situazion wirklicher oder poetischer Wesen, hat die dramatische Malerei immer einen bestimmten historischen oder poetischen Inhalt; und erst nachdem dieser durch den richtigen Ausdruk erkant ist, geht aus ihm die ästhetische Stimmung hervor, von der man sich daher auch immer deutliche Gründe angeben kan. Die Landschaftmalerei hingegen, als Darstellung idealischer Naturscenen, bedarf keines bestimmten Inhalts. In ihr ist blos ein Mannigfaltiges landschaftlicher Gegenstände, gemäs einer Idee zu einem Ganzen verbunden, hinreichend durch seinen Gesamteindruk eine

gewisse Stimmung zu bewirken; und diese Wirkung ist immer schon erfolgt, ehe es dem überlegenden Verstande einfällt, sich auch den Inhalt der Landschaft deutlich vorzustellen.

In einem dramatischen Gemälde nimt jede Figur für sich, durch ihre bestimmte Bedeutung und Handlung, unser Interesse in Anspruch. Wir erkennen ihren nothwendigen Zusammenhang mit dem Ganzen, und beurtheilen danach ihre ästhetische Zwekmässigkeit. Sie mus da seyn, und zwar gerade so und nicht anders. Nichts darf hier wilkürlich, nichts zufällig, nichts überflüssig seyn; denn durch den bestimmten Inhalt der Darstellung ist zugleich jeder Theil derselben mit bestimmt. In der Landschaft erscheint alles Einzelne mehr wilkürlich und zufällig; und so sol es erscheinen, obgleich auch hier jeder Theil zur Zusammenstimmung mit dem Ganzen von dem Künstler zwekmässig gewählt und gebildet ist. Der einzelne Gegenstand hat für sich keine ästhetische Bedeutung und kein Interesse. Er erhält beides erst

in der Verbindung und Stimmung mit den übrigen Theilen zu einem bedeutungsvollen und schönen Ganzen, die nicht sowohl erkant, als in der Auffassung unmittelbar gefühlt wird. Und wenn auch Inhalt und Karakter einer Landschaft durch besondere Naturerscheinungen oder durch bedeutende Staffirungen näher bestimmt werden, so sind solche Bestimmungen doch nur als etwas Zufälliges anzusehen, welches allenfals zur Feststellung besonderer Klassen landschaftlicher Darstellungen, z. B. der Effektstücke, der historischen Landschaften u. a. dienen kan, wo mit der ästhetischen Stimmung noch ein besonderes Interesse verbunden wird. Diese Stimmung aber sol immer ursprünglich, und unmittelbar aus der landschaftlichen Scene selbst hervorgehen; sie kan durch Nebenideen unterstüzt, modifizirt, näher bestimmt, verstärkt, aber nicht hervorgebracht werden. Welchen Inhalt auch eine Landschaft haben mag; wo jene Wirkung mangelt, wo nicht ein bestimmter Gesamteindruk, wozu die Landschaft selbst den Grundton angiebt, das Gefühl in Anspruch nimt, da mangelt

ihr das Wesentliche, die Poesie der Erfindung; sie ist kein Erzeugnis einer dichterisch gestimmten Einbildungskraft, kein echtes Kunstwerk.

Die ästhetische Stimmung, in die Natur und Kunst das Gemüth versetzen, besteht eigentlich darin, dass das Gemüth sich von aller Bestimmung frei, und doch beschäftigt fühlt. Wie dies geschehe mus in einer Entwickelung des Begriffes der Schönheit aus subjektiven Gründen des Gemüths gezeigt werden. Hier müssen wir uns mit der blossen Angabe des Resultates begnügen. Die ästhetische Stimmung kan verschieden seyn, denn sie umfasst die ganze Stufenleiter der ästhetischen Gefühle in allen ihren Modifikazionen vom Reizenden und Anmuthigen bis zum Furchtbar-Erhabenen. Der Gegenstand aber, der eine solche Stimmung bewirken sol, mus einen ästhetischen Karakter haben; er mus in irgend einer das Gemüth ansprechenden Situazion erscheinen. So zeigt die landschaftliche Natur sich wirklich. Sie hat

in verschiedenen Gegenden einen verschiedenen ästhetischen Karakter; sie erscheint in mannigfaltig wechselnden Situazionen.

Der Karakter einer Gegend oder Landschaft ist in dem, was an ihr bleibend ist, enthalten, und wird vornemlich durch die Formen ihrer Gegenstände im Einzelnen, und durch die Komposizion des Ganzen bestimmt. Der Grund der Abweichungen und Eigenthümlichkeiten, wodurch die verschiedenen Karaktere landschaftlicher Scenen bewirkt werden, liegt theils in der verschiedenen Gestaltung der Oberfläche des Erdbodens, theils im Klima und denen ihm eigenthümlichen Erzeugnissen des Bodens, theils in den Produkten der Kunst ihrer Bewohner. Die erste bestimmt die Formen der unorganischen Naturgegenstände, der Berge, Thäler, Gründe, Ufer etc. das zweite karakterisirt eine Gegend durch die ihm eigenthümlichen Gewächse, welche unter den verschiedenen Himmelsstrichen verschiedener Art sind; die Kunst endlich giebt durch die besondere Bauart gewisser Völker, auf deren Form wieder auch das

Klima einfliesst, der Landschaft ihren eigenen Karakter.

Eine Schweizergegend z. B. hat durch die Gestalt ihrer Berge, durch das kulissenartige Hintereinandertreten derselben in den engen Thälern, durch ihre schroffen, zakkichten, mit Schne bedekten Gipfel, durch ihre Eisthäler und Gletscher, durch ihre gras- und quellenreichen, von dunkeln Tannenwäldern umkränzten Matten oder Bergwiesen, denen rauschenden Wasserbäche entstürzen, durch ihren reinen ätherischen Dunstkreis, der auch in grosser Ferne die Lokalfarben der Gegenstände nur wenig verändert, einen ganz anderen Karakter, als italienische Gebirgsgegenden, wo die Berglinien sanfter und gedehnter, die Umrisse der Berge stumpfer, die Thäler breiter und offener, die meistens nakten Gipfel ohne Schne und ohne Vegetazion, die Thalgründe voll Kastanienwälder, die Lufttöne wärmer, die Fernen duftiger sind. Die immergrüne Eiche, die Pinie, die Zipresse, der Platanus, der Kastanienbaum, der Lorber, der Feigenbaum, der

Ölbaum, die Aloestaude, die babilonische Weide, der Palmbaum etc. geben den südlichen, — so wie die düstere Tanne, die deutsche Eiche, die Buche, die Linde, die Birke, die Weide etc. den nördlichen Landschaften ihren eigenen klimatischen Karakter. So sind auch die Gebäude nördlicher und südlicher Länder, der Gebirgsländer und des platten Landes, verschieden. Die flachen Gegenden des niederen Deutschlands und Hollands haben eine andere Fisiognomie, als die Ebenen der Lombardie. Verschieden erscheinen Himmel und Meer an den Küsten des mittelländischen, und an den Küsten des Nordmeers. Eben so verschieden ist der Luftton der Fernen; in Norden gewönlich klar, aber kalt und grel; im Süden immer duftig, warm und harmonisch.

Dies sind nur einige der auffallendsten Karakterzüge der landschaftlichen Natur unter verschiedenen Himmelsstrichen. Eben so mannigfaltig sind die Situazionen, welche der Wechsel des Veränderlichen in ihr, als Jahres- und Tageszeiten,

Beleuchtung, Gewölk, Sturm, Gewitter, Vulkane und andere Fänomene in der landschaftlichen Natur bewirken. Jedes derselben hat seinen eigenen Karakter; manche sind reizend, anmuthig, heiter, zur Ruhe einladend, von rührender Schönheit; andere sind gros, prächtig, feierlich, majestätisch; andere sind ernst, trübe, schauerlich, furchtbar, schreklich - erhaben. Diesen verschiedenen Karakteren und Situazionen gemäs modifizirt sich die ästhetische Stimmung des Gemüths auf mannigfaltige Weise.

Aus den bisherigen Betrachtungen, welche zur Absicht hatten, das ästhetische Vermögen der landschaftlichen Natur, getrennt von aller Mitwirkung anderer mit ihr verbundener Gegenstände, zu erforschen, und daraus das Wesen und den eigentlichen Zwek der Landschaftmalerei abzuleiten, erhellet, dass dieser kein anderer seyn kan, als der:

durch Darsellung idealischer Naturscenen eine ästhetische Stimmung zu bewirken;

und dass, um diesen Zwek zu erreichen, die dargestellte Naturscene einen bestimten ästhetischen Karakter haben, und in irgend einer das Gemüth ansprechenden Situazion erscheinen mus.

Diese Bestimmung giebt nun zwar das Wesentliche in dem Zwecke der Landschaftmalerei an, aber sie drükt weder das ganze Vermögen, noch den ganzen Zwek derselben aus. Sie stellt blos die nothwendige Bedingung eines guten Landschaftgemäldes auf. Welche Bedeutung auch der anderweitige Inhalt einer Landschaft haben, was für ein Interesse derselbe wecken mag: die Landschaft sol an sich selbst einen entschiedenen ästhetischen Karakter haben; sie sol die Natur in einer fühlbaren Situazion zeigen; nur so kan sie eine ästhetische Stimmung erregen, und als landschaftliche Darstellung ästhetisch zwekmässig seyn.

Obgleich die Landschaftmalerei durch die Anschauung deutlicher zu dem Sinne redet, als die Tonkunst, welche blos Empfindungen ausdrükt, so ist doch die ästhe-

tische Wirkung beider aufs Gemüth ungefähr die gleiche. Beide bewirken durch das Zusammenstimmen mannigfaltiger Eindrücke zu Einem Gesamteindruk eine ästhetische Stimmung, die in der Musik sich in einer Folge von Momenten durch die Melodie und Harmonie der Töne, — in der Malerei durch den gleichzeitigen harmonischen Eindruk eines zur Einheit verbundenen Mannigfaltigen von Farben entsteht. Wie die Musik, die für sich allein zwar Empfindungen erregen, und das Gemüth in eine gewisse Stimmung versetzen, aber keinen bestimmten Inhalt ausdrücken kan, durch einen ihr untergelegten Text, oder von Geberdenspiel begleitet, mit den Empfindungen Begriffe und Bilder, und mit der blossen Stimmung eine zusammenhangende Ideenreihe verbindet, wodurch ihr Eindruk klarer, interessanter und befriedigender wird; so wird auch eine Landschaft bedeutender, ihr Karakter wird bestimmter, ihr Inhalt reicher und poetischer; ihr Eindruk klarer und befriedigender; mit einem Worte: die Darstellung einer idealischen Naturscene wird ästhetisch interessanter,

wenn sie, wie die wirkliche Natur, als ein Aufenthalt lebender Wesen erscheint; wenn sie durch Menschen, Thiere, Gebäude, durch interessante Ereignisse und Auftritte belebt wird. Ja, eine Landschaft, die eine reizende, aber völlig einsame, unbewohnte Gegend, ohne irgend eine Spur menschlichen Aufenthaltes, darstelte, würde blos deswegen weniger gefallen, und uns bei aller Schönheit nicht völlig befriedigen; zur vollen Harmonie der Akkorde würde noch ein Ton mangeln.

Auch der gesellige Mensch sucht zuweilen die Einsamkeit und verläst das Geräusch der Städte, um sich des Genusses der schönen Natur ungestört zu freuen; aber er fliehet darum nicht in Einöden, die nie ein menschlicher Fus betrat; er entfernt sich nur aus der Geselschaft, um seine zerstreuten Kräfte zu sammeln, und neugestärkt ins thätige Leben zurükzukehren. Indessen kan auch eine völlig wilde, menschenleere Gegend ein schiklicher Gegenstand der Darstellung seyn; denn was in der Wirklichkeit unangenehm seyn würde,

ist darum nicht immer auch in der Kunst misfällig. Wenn also ein Künstler sich vorsezte, durch das Bild einer Einöde den Betrachtenden in die schauerliche Stimmung zu versetzen, welche die Vorstellung eines von allem Lebenden abgeschiedenen Aufenthaltes erregt, so würde die Vermeidung alles dessen, was eine Spur vom Dasein eines menschlichen Wesens verrathen könte, zwekmässig seyn; aber der Künstler würde zugleich seine Absicht durch den Karakter seiner Komposizion anzudeuten wissen. Ausserdem ist die Belebung einer Landschaft durch Menschen, Thiere und Gebäude für den ästhetischen Zwek gewissermassen nothwendig; denn sie ist nicht nur der Natur gemäs, sondern die Landschaft erhält auch dadurch ihren bestimmten poetischen Karakter, mehr Bedeutung und höheres Interesse.

Der Karakter des Heiteren oder Ernsten, des Sanften oder Wilden, des Anmuthigen oder Schauerlichen, des Reizenden oder Erhabenen etc. mus in der Komposizion der Landschaft selbst ausgedrükt seyn. Dar-

aus entspringen die verschiedenen Arten des Stils in der Landschaftmalerei. Zu welcher Klasse von Landschaften aber ein solches Bild gehört, ob es eine Scene aus der wirklichen Welt oder aus der Vorzeit, aus der Geschichte oder aus der Fabel darstellt, das können nur die Gebäude, die Menschen oder poetischen Wesen, die Beschäftigungen und Handlungen, womit der Künstler die Scene belebt hat, anzeigen; und da fodert man, dass diese zufälligen Gegenstände dem Karakter der Gegend gemäs seyen, wenigstens demselben nicht widersprechen; damit Landschaft und Staffirung, Haupt- und Beiwerk, zu einem Gesamteindrucke zusammenstimmen.

Jede Darstellung der landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Abbildung einer wirklichen Aussicht ist, sol eine Dichtung seyn; denn auch der Maler ist nur in sofern ein wahrer Künstler, als er dichtet. Ob aber seine Dichtung eine Scene aus der Wirklichkeit, oder aus der Vorzeit, oder aus der Dichterwelt ist, kan nur aus der Staffirung und dem Beiwerke erkant werden;

denn die Landschaftmalerei kan ihre idealichen Scenen nie anders als im Karakter und Stil der wirklichen Natur dichten, da weder das Einzelne noch das Ganze in ihr ein Ideal, d. h. eine solche Erhebung über das Wirkliche zuläst, wo die Natur mit der Volkommenheit ihrer Erzeugnisse nicht hinan reicht. Die edelste Komposizion, die gewähltesten Formen, die reizendste Harmonie der Farben können an Grösse, Schönheit und Pracht die Natur nicht übertreffen; und die alten Dichter selbst musten die wunderbaren Begebenheiten der Fabel in wirkliche Gegenden versetzen. Eben so wenig kan auch der Maler, der eine Gegend der Dichterwelt darstellen wil, sich den Schranken der Wirklichkeit entziehen. Nicht durch die Gegend, sondern nur durch die Gestalten womit er sie belebt, kan er zu erkennen geben, dass sein Bild keine Scene der wirklichen Welt, sondern eine Scene aus Elysium seyn sol. Die nämliche Landschaft, welche, mit Tempeln und andern Denkmälern des Alterthums geziert, mit poetischen Wesen, mit Satiren, Centauren, Nimfen, Göttern und Heroen

bevölkert, eine Scene der Fabelwelt darstellt, kan eben sowohl, wenn sie mit ländlichen Wohnungen und Menschen in moderner Tracht versehen ist, eine Scene des wirklichen Lebens darstellen. Dieselbe Landschaft, welche, mit einer dichterisch behandelten Staffirung aus der wirklichen Welt, einen naiven Karakter zeigt, wird einen sentimentalen Karakter annehmen, wenn sie, durch eine Staffirung aus der Idillenwelt oder einer schöneren Vorzeit belebt, mit dem Gefühle unserer wirklichen Beschränktheit zugleich eine Sehnsucht nach dem Ideale erregt.

Es hängt also ganz von den Figuren und dem Beiwerk ab, zu welcher Klasse von Dichtungen eine Landschaft zu rechnen ist. Ihr Stil ist davon völlig unabhängig; und es steht in der Wilkür des Künstlers, wie er seine Scene staffiren, wie viel oder wie wenig poetisches Interesse er ihr geben wil, wenn er nur immer die schikliche Zusammenstimmung der Staffirung mit der Landschaft beobachtet.

Die Werke der Landschaftmalerei lassen sich verschiedentlich klassifiziren, je nachdem man dabei entweder auf den Karakter der landschaftlichen Natur in verschiedenen Gegenden und Ländern, und auf die Situazion, in welcher die Natur in dem dargestellten Moment erscheint, oder auf die Art des Eindruks und der Stimmung die sie bewirken, oder auf die Beschaffenheit der Staffirung Rüksicht nimt. In dem ersten Falle klassifizirt man sie nach ihrem natürlichen, — im zweiten nach ihrem ästhetischen, — im dritten nach ihrem poetischen Karakter. Eine solche Unterscheidung ist für unseren Zwek um so nüzlicher, weil sie das Verwickelte dieses Kunstfaches mehr entfaltet, und zur deutlicheren Einsicht und Übersicht auseinander legt.

Nach der ersten Abtheilungsart, in Hinsicht auf ihren natürlichen Karakter, unterscheidet man vornemlich die Landschaften nördlicher und südlicher Länder, wegen der aus der Verschiedenheit ihrer Gewächse, ihres Lufttons, ihrer Bauart,

ihrer Trachten und Gebräuche etc. entstehenden auffallenden Verschiedenheit; ferner, nach der Beschaffenheit des Bodens, die flachen und Gebirgsgegenden; nach der Beschaffenheit des Ortlichen der Gegend, die freien und gesperrten Aussichten; nach der Beschaffenheit der Situazion worin die Natur sich zeigt, die ruhigen und bewegten Situazionen, die prächtigen und gewaltsamen Effekte aller Art, die verschiedenen Jahres - und Tageszeiten etc.

Die zweite Abtheilungsart der Landschaften nach ihrem ästhetischen Karakter bestimmt die verschiedenen Arten des Stils in der Landschaftmalerei. Der Stil oder ästhetische Karakter einer Landschaft ist in der Komposizion der landschaftlichen Scene selbst enthalten, und hängt von der dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee, von der Wahl, Vertheilung und Verbindung des Einzelnen, und von der Zusammenstimmung des Ganzen ab. Das Mannigfaltige der Formen und Massen wird durch die Komposizion,

so wie das Mannigfaltige der Farben und Töne durch den Hauptton des Kolorits, zur Einheit verbunden. Beide finden ihren höheren, gemeinschaftlichen Vereinigungspunkt in der dem Werke zum Grunde liegenden Idee; und aus ihrer Vereinigung geht die Harmonie des Ganzen, oder die ästhetische Einheit der Landschaft hervor, die auch im Gesamteindruk als Einheit aufgefasst wird, und deren ästhetischer Karakter sich durch die Stimmung ankündigt, welche der Gesamteindruk bewirkt.

Staffirung und Beiwerk können den Karakter oder Stil der Landschaft wohl näher bestimmen, und durch die zwekmässige Zusammenstimmung mit demselben, ihn unterstützen, aber sie können ihn keinesweges begründen; denn sie sind nur ein zufälliger Bestandtheil der Landschaft.

Der ästhetische Karakter der Landschaftmalerei ist so vieler Modifikazionen fähig, als verschiedener Art die ästhetische Stimmung ist, in die eine landschaftliche Naturscene versetzen kan. Alle aber lassen sich auf die beiden Hauptmodifikazionen

des schönen und des grossen Stils zurükführen. Der schöne Stil der landschaftlichen Natur ist immer mit Reiz und Anmuth verbunden. Der grosse Stil der Landschaft liegt entweder in den Formen, Massen und Verhältnissen der Gegenstände, die sie darstellt, und dann hat sie den Karakter stiller, ruhiger Grösse, die sich auch mit Schönheit und Reiz wohl verträgt. Oder die Natur erscheint gros als wirkende Macht, entweder im drohenden Ernst eines heraufziehenden Wetters, oder in wirklicher gewaltsamer Bewegung und Machtäusserung, oder in den hinterlassenen Spuren ihrer zerstörenden Wirkung. In solchen Situazionen ist die Grösse der Natur furchtbar-erhaben und selten mit Reiz verträglich. Auch ist bei solchen Erscheinungen die Hauptquelle des Reizes in der landschaftlichen Natur, das Sonnenlicht, gewöhnlich hinter Wolken verstekt.

In dem Stile der Schweizernatur ist Grösse, und zwar wilde, kühne, oft drohende Grösse und Schrofheit der Massen

und Formen der hervorstechende Karakterzug. Auch ihre Schönheiten und Reize sind von eigenthümlicher Art, aber sie sind der Grösse untergeordnet. In dem Karakter der flachen niederländischen Gegenden sind wiederum Reiz und Schönheit herschend, aber auch die Schönheit ist keine hohe; Grösse findet sich gar nicht darin. Im Stil der italienischen Natur vereinigen sich Grösse, Schönheit, Reiz und Anmuth in dem volkommensten Verhältnis; ihre Formen sind edler; ihre Farben harmonischer, als in andern Gegenden; sie hat daher auch, im Vergleich mit der landschaftlichen Natur anderer Länder, einen idealischen Karakter; ihre Schönheiten sind malerischer; ihr Ganzes poetischer, auch wenn man die Idee des klassischen Bodens, die mit ihr so eng vergeselschaftet ist, ganz davon trennt.

In der dritten Abtheilungsart wird, durch die Beschaffenheit der Figuren und Beiwerke der poetische Karakter der Landschaft bestimmt. Um diese Bestimmung richtig zu verstehen, unterscheide

man wohl die Poesie der Landschaft selbst von dem poetischen Karakter derselben. Die Poesie der Landschaft ist in ihrer Komposizion enthalten, und in der ihr unterliegenden ästhetischen Idee gegründet; aber die nähere Bestimmung ihres poetischen Karakters zu irgend einer besonderen Bedeutung erhält sie von den Figuren und Beiwerken. Die Landschaft für sich allein ist als eine leere Scene zu betrachten, die aber für den Aufenthalt lebender Wesen, und zum Schauplaz möglicher Begebenheiten eingerichtet ist. Von der Art lebender Wesen, womit die Scene bevölkert ist, von ihren Wohnungen und Gebäuden, von ihren Verrichtungen, ihren Kunst- und Kulturprodukten, ihrem Kostume etc. mit einem Worte, von dem zufälligen Inhalte, den der dichtende Künstler seiner Landschaft giebt, von der Staffirung derselben, hängt ihr besonderer poetischer Karakter ab, so wie die Bedeutung einer Musik durch den unterliegenden Text näher bestimmt wird, obgleich die Poesie des Tonkünstlers schon in seiner Komposizion enthalten ist. Der Land-

schaftmaler kan hier die Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft, seinen Ideenreichthum, die naive oder sentimentale Stimmung seines Gemüths, und die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Bildung auf die mannigfaltigste Weise an den Tag legen, und dadurch, dass er der idealischen Landschaft auch einen bedeutenden, veredelnden Inhalt giebt, das Interesse an seiner Darstellung ungemein erhöhen. Er führt uns nicht blos in eine anmuthige Gegend; er erhebt uns auch über die Wirklichkeit, indem er sie dichterisch behandelt; er versezt uns in andere Zeiten, in Welten der Einbildungskraft, ohne uns darum der wirklichen Natur zu entführen. Indem er das Gemüth in eine harmonische Stimmung sezt, beschäftigt er zugleich unsere Fantasie, unsern Geist, und alle edleren Kräfte der Sele.

Je nachdem eine Landschaft Gebäude und Menschen aus der uns umgebenden Welt, und Beschäftigungen, Sitten und Vorfälle des wirklichen Lebens, — oder Personen, Sitten und Gebräuche der Vor-

zeit, alte Denkmäler, Tempel, Ruinen, Götterbilder, Opferaufzüge, Grabmäler etc. — oder Darstellungen aus dem patriarchalichen Zeitalter des Hirten- und Jägerlebens, aus der Idillenwelt etc. — oder dichterische Wesen der Fabelzeit, wo Götter und Menschen in vertraulicher Gemeinschaft die Erde bewohnten, — oder Vorfälle und Auftritte aus der ältern und neueren Geschichte etc. enthält: so modifizirt sich auch der poetische Karakter derselben.

Den untersten Rang nehmen hier die Darstellungen aus dem wirklichen Leben ein, welche die gewöhnlichen häuslichen oder ländlichen Verrichtungen, oder die Belustigungen und Spiele des Landmannes enthalten; hier findet der unterste Grad des Poetischen stat, das Naive der einfältigen, unverdorbenen Natur. Dergleichen Darstellungen können und sollen sich durch die poetische Behandlung ihres Stoffes über das Gemeine und Platte erheben; aber sie gehen darum noch nicht über die Sfäre des Wirklichen hinaus. Ihr Inhalt ist altäglich; nur die Behandlungsart giebt ihm

poetische Würde. Die niederländischen Landschaften dieser Art sind jedoch, aus natürlichen Ursachen den italienischen untergeordnet; denn in den lezten hat die Natur selbst schon einen höheren poetischen Karakter, einen edleren Stil der Komposizion, eine schönere Vegetazion, einen reineren Himmel, einen lebhafteren Schmelz der Farben, eine geschmakvollere Bauart, und ein malerischeres Kostum, und ist nicht selten mit Trümmern alter Denkmäler geziert, welches vereint solchen Gegenden einen idealischen Anstrich giebt, und sie jedes poetischen Inhalts fähig macht. Die niederländische Landschaft kan sich schon darum nicht wohl zu einem idealischen Inhalt aus der Dichterwelt erheben, weil jene Gegenden nie eine dichterische Vorzeit gehabt haben, und weil die platte, ungeschmakte, blos auf das fisische Bedürfnis beschränkte, Wirklichkeit allem Poetischen widerstreitet, wenn es nicht etwa aus der Situazion der Natur in der dargestellten Scene selbst geschöpft ist.

Die Schweizernatur läst sich, durch Auswahl des Schöneren in ihr, und durch

eine geschmakvolle Vermälung des Reizenden und Anmuthigen mit der ihr eigenen wilden Grösse, zu Idillenscenen erheben; denn sie ist schon an sich ein Hirtenland; aber das Kostume seiner Figuren, und seine Beiwerke mus der Künstler doch aus milderen Himmelsstrichen und aus der artistischen Garderobe des Alterthumes entlehnen, wenn er sich über die gemeine Hirtenwelt der Alpen erheben wil. So hat Gessner die Schweizernatur in seinen Idillengemälden dichterisch behandelt, und die romantischen Alpenthäler der Schweiz mit arkadischen Hirten und Gottheiten bevölkert.

Auch die Schottischen Hochländer, die sowohl in den Formen der leblosen Natur, als in den Erscheinungen ihres Luftkreises, einen eigenthümlichen klimatischen Karakter zeigen, sind durch die ossianischen Dichtungen ein klassischer Boden für die Landschaftmalerei geworden, der den Künstlern, die den Karakter jener Gegenden aus der Wirklichkeit selbst, oder auch nur aus des

Dichters Schilderungen, richtig aufgefasst haben, interessante Motive und poetischen Stof zur Staffirung darbietet, und sowohl durch seine natürliche, als durch seine dichterische Eigenthümlichkeit einen eigenen Stil der Landschaft aufstellt.

Die italienische Natur vereint in jeder Hinsicht alles, was den poetischen Karakter einer Landschaft begünstigen und erhöhen kan. Sie ist eben so passend für Darstellungen aus dem wirklichen Leben (ja fast zu gut für diese), als aus der alten Geschichte und Fabel. Himmel und Erde und Meer sind hier schöner; die Formen der leblosen und belebten Natur sind edler und gefälliger; der Pflanzenwuchs üppiger, die Farben lebhafter, die Töne wärmer und harmonischer, Bauart und Tracht geschmakvoller und malerischer, als in anderen, besonders nördlichen, Ländern. Bedeutende Denkmäler der Vorwelt, Trümmer von zerstörten Städten, von Tempeln, Wasserleitungen, Grabmälern schmücken den klassischen Boden, und die Wirklichkeit selbst erscheint hier im höheren Glanze

der Dichtung. In anderen Ländern hat die Natur, bei aller Schönheit und Grösse immer nur einen besonderen, einseitigen, gleichsam provinziellen Karakter. Eine Gegend, ein Land schliesst die Schönheiten der anderen aus. Die italienische Landschaft hingegen trägt den allgemeinen Karakter schöner Natur; sie vereiniget in sich die mannigfaltigen Schönheiten anderer Länder, und hat noch überdies mehrere ihr ausschliessend eigene. Gebirge und Ebenen, Land und Meer gatten sich dort in freundlicher Eintracht, und bilden häufig die anmuthigsten Gemälde, zu denen die Einbildungskraft des Künstlers nichts mehr als höchstens einen passenden Vorgrund hinzudichten darf. Was die Natur unter den günstigen Einflüssen eines milden Himmels hervorbringt, und was die alles verschönernde Fantasie der Menschen erfinden konte, um die Erde zum glüklichen Aufenthalte ihrer Bewohner zu machen, findet sich hier in reizender Fülle und Mannigfaltigkeit beisammen. Darum konte auch nur in Italien die Landschaftmalerei sich über die Nachahmung des Wirklichen

zum Idealischen erheben; darum kan auch nur in Italien der Landschaftmaler sein Talent für den höheren poetischen Stil dieser Kunst ausbilden. Selbst die Schweizernatur, so majestätischgros, so schön und malerisch sie ist, hat doch diesen reinen Kunstkarakter nicht, der dem Idealischen zum Grunde liegt, und auf dem die Landschaftmalerei sich zu ihrer höchsten Ausbildung erheben kan.

Die italienische Natur ist durch sich selbst, ohne die verschönernde Nachhülfe der Kunst, durch ihren edleren Karakter, durch ihre höhere Schönheit und Anmuth, fähig das Gemüth sentimentalisch zu stimmen; besonders übt sie diese Macht über alle Menschen aus, die unter einem weniger milden und freundlichen Himmel wohnen, und denen jedes Bild aus der italienischen Natur, wäre es auch eine blosse Aussicht, wie ein Werk der Dichtung erscheint; daher auch Abbildungen von Gegenden aus Italien und Griechenland, die im Wesentlichen Einen Karakter haben, bei allen Nazionen so grossen Beifal finden.

Und wenn auch der Maler jene reizenden Gegenden mit naiven Auftritten belebt, so kan dies doch die sentimentale Stimmung derselben nicht aufheben; denn auch so erscheint uns Nordländern, bei denen überhaupt die Empfindsamkeit mehr entwickelt ist, als bei den südlichen Völkern, eine italienische Landschaft immer noch als Ideal einer schöneren Natur.

Die Kultur des poetischen Stiles in der Landschaft wurde in Italien vorzüglich dadurch befördert, dass, bald nachdem die Landschaftmalerei sich daselbst zu einem eigenen Kunstzweige gebildet hatte, die grösten damals lebenden Historienmaler sich mit der Ausübung dieser Kunst beschäftigten. Gewohnt in ihrem eigenen Fache biblische, historische, mitologische und allegorische Gegenstände zu behandeln, staffirten sie auch ihre Landschaften damit aus; oder wenn sie dieselben auch nur mit Vorfällen aus dem gemeinen Leben, ohne höhere historische oder poetische Bedeutung belebten, wie öfters Dominichino gethan hat, der einer der grösten

Meister im Naiv-poetischen war, so gaben sie doch ihren Figuren durch antikes Kostum einen edleren Karakter. Auf diese Weise bildeten Tizian, Girolamo Muziano, Annibale Carracci, Dominichino und vornemlich Nikolaus Poussin, sämtlich Historienmaler, nach und nach den höheren poetischen Stil dieser Kunst, welcher, vermittelst der Staffirung mit bedeutenden historischen oder poetischen Figuren und Beiwerken, die Landschaft über das Wirkliche erhebt, zu seiner Volkommenheit aus, wärend Paul Brill, Breughel, Agostino Tassi, Caspar Poussin und Claude Gelée vorzugsweise den landschaftlichen Theil dieser Kunst kultivirten, und zugleich, nach dem Vorbilde jener Meister, die Poesie der Landschaft mit dem bedeutenden historischen und poetischen Stile der Staffage verbanden.

In den Lehrbüchern der Kunst theilt man den Stil der Landschaftmalerei gewönlich in den ländlichen oder Pastoral-

Stil, und den heroischen Stil. Diese Eintheilung ist weder hinlänglich bestimmt, noch sonst zureichend. Sol man dabei blos auf den Karakter der Landschaft, oder auf den Inhalt der Staffirung, oder auf beide zugleich sehen? Gehört eine Schweizer-Landschaft von erhabenem Karakter, die mit Hirten, Bauerhäusern, Sennhütten und weidendem Viehe staffirt ist, zum Pastoralstil oder zum heroischen? und erhebt sich eine reizende italienische Gegend, mit Figuren im antiken Kostume belebt, zum heroischen Stile, oder gehört sie dem ländlichen an? — Wenn man hingegen, nach der oben aufgestellten Abtheilungsweise, bemerkt, im Karakter welcher Natur die Landschaft erfunden, ob ihre Komposizion im schönen oder grossen Stile gedichtet ist, ob ihre Staffirung dem gemeinen Leben, oder der Geschichte, oder der Fabel angehört, so kan man leicht nach ihren wesentlichen Merkmalen das Fach bestimmen, in welches sie gehört, und sie dann auch, nach jenen verschiedenen Bestimmungen, als Kunstwerk richtig beurtheilen.

Die erste und vornemste Foderung, die der Kenner an eine Landschaft macht, ist dass sie einen Karakter habe. Dem ästhetischen Karakter landschaftlicher Darstellungen liegt der natürliche zum Grunde. Dieser ist, wie das Wahre und Karakteristische in allen Künsten, die Grundlage des Schönen. Eine Landschaft ohne Karakter ist eben so leer und unbedeutend, wie ein Gesicht ohne Fisiognomie. Um seiner Landschaft ihren natürlichen Karakter zu geben, mus der Künstler denselben im Einzelnen und Ganzen aus der Natur wohl aufgefast, sich in denselben wohl hineinstudirt haben; denn nicht nur das Ganze, sondern auch jedes Einzelne sol eine bestimmte Fisiognomie haben; und wiederum ist es eben so nöthig, dass die dargestellte Gegend im Ganzen, als dass jeder in ihr dargestellte Gegenstand, einen bestimmten Karakter habe; denn nur daraus geht die ästhetische Wahrheit und Bedeutsamkeit des Werkes, ohne welche die Schönheit leer ist, hervor.

Der Unterschied zwischen der niederländischen, schweizerischen und italienischen

Landschaft ist in allen Theilen, sowohl in den Formen der Gegenstände, als in dem Ganzen ihrer Zusammensetzung, im Kolorit, in Luftton und Haltung so auffallend, dass man sie nicht leicht mit einander verwechseln, aber auch nicht wohl vereinigen kan; und diese Verschiedenheit des natürlichen Karakters der landschaftlichen Natur in diesen Ländern hat auf die Richtung und Ausbildung des Kunsttalents einen mächtigen Einflus. Besonders hat die Schweizernatur einen so auffallenden Karakter und einen so originellen Stil, dass sie den Künstler der Mühe überhebt, das ästhetische Interesse derselben durch bedeutende Staffirung noch zu erhöhen. Im Gegentheil thut er wohl aus ihr ganz allein die Motive zur Staffirung zu nehmen, denn seine Darstellungen werden dadurch nur um so karakteristischer, und um so schweizerischer seyn. Sie ist zu eigenthümlich, um einen fremden poetischen Karakter in sich aufzunehmen.

Der Verfasser hat Beispiele gesehen, dass Niederländer und Schweizer Landschaft-

maler, die ihren Kunstsin und Stil an der Natur ihres Vaterlandes gebildet hatten, in reiferen Jahren nach Italien kamen, und dort an ihrer Kunst fast irre wurden, weil ihnen die Natur dieses Landes einen ganz neuen, von dem ihres Landes so sehr verschiedenen, Karakter zeigte. So erging es unter andern auch dem vortreflichen, für die Kunst zu früh verstorbenen Landschaftmaler Hess von Zürich, der in den lezten Jahren seines Lebens, als er bereits ein vollendeter Künstler war, eine Reise nach Italien bis Neapel machte. Er konte der italienischen Natur anfangs keinen Geschmak abgewinnen, weil er von Jugend auf seine Einbildungskraft an schweizerische Natürscenen gewöhnt, und nach ihnen seinen für die Darstellung derselben ganz geeigneten Stil gebildet hatte; und er blieb zu kurze Zeit in Italien, um sich mit den Eindrücken der dortigen Natur in völlige Harmonie zu setzen. Am meisten wirkten noch Farbe und Lufton der italienischen Fernen auf seinen Sin; weniger die Formen. Nach seiner Rükkehr aus Italien wolte dieser Künstler nun das Ei-

genthümliche der italienischen Gegenden in Farben und Luftton auch in seine Schweizerlandschaften übertragen; aber es gelang ihm nicht ganz, und die Kenner seiner Arbeiten ziehen deshalb die vor seiner Reise nach Italien von ihm verfertigten Landschaften, wegen der grösseren Wahrheit ihres Schweizer - Karakters, seinen späteren Gemälden vor *). Eine solche

*) Als der Verfasser, der diesen Aufsaz in Italien schrieb, nachher auf seiner Rükreise nach Deutschland Gelegenheit hatte, in Zürich die hinterlassenen Arbeiten von Hess zu sehen, fand er auch unter denselben zwei Gemälde, welche sich durch den warmen italienischen Luftton auszeichneten. Aber jenes mishellige Verhältnis der Schweizernatur mit dem italienischen Luftton konte er darin nicht bemerken, weil beide italienische Gegenden darstellten; das Eine nämlich eine Aussicht bei Livorno aufs Meer, mit der untergehenden Sonne im Bilde; ein Gemälde von vielem und wahrem Effekt, und das andere eine Gegend der italienischen Schweiz am *Lago maggiore*, wo gleichfals schon der

Vermischung ist auch nicht wohl thunlich, ohne das Eigenthümliche der einen Natur durch das Eigenthümliche der andern aufzuheben. Denn es gilt hier kein Verschmelzen verschiedener Manieren, kein auswählerisches Vereinigen des Guten aus verschiedenen Schulen, deren jede gewisse Vorzüge hat, die den übrigen mangeln; sondern es gilt eine Vereinigung verschiedener Karaktere, welche, wenn sie stat

---

wärmere Luftton stat findet. Wahrscheinlich hat der zuverlässige Kenner, der selbst eine Zeitlang Hessens Schüler gewesen war, und dem Verf. die obige Bemerkung über die Arbeiten desselben aus seiner lezten Zeit mittheilte, jene Mishelligkeit in anderen, in jenem Nachlasse nicht befindlichen, Gemälden gefunden. Der Verf. hatte durch die Betrachtung jener Arbeiten Gelegenheit, seine schon früher gefasste Ueberzeugung zu bestätigen, dass Hess ein wahrhaft grosser Künstler war, der ganz sich selbst und der Natur angehörte; der gröste Maler der Schweizernatur, dem ein Plaz unter den ersten Meistern seines Faches gebührt.

hätte, die gegenseitige Aufhebung derselben zur unvermeidlichen Folge haben würde. Auch da, wo die Natur selbst Anlas gehabt hätte, eine solche Vereinigung zu bewirken, in der italienischen Schweiz zum Beispiele, findet sie sich nicht; sondern die Natur nimt dort sogleich den Karakter an, den sie durch ganz Italien behauptet. Wie man von der Höhe des Gotthardsberges in das erste Thal der italienischen Schweiz niedersteigt, sieht und fühlt man an allen Umgebungen, dass man sich in einem andern Klima, in einer anderen Natur befindet; und eben so, wenn man aus Italien die deutsche Schweiz betrit.

Eben so lassen sich Beispiele von niederländischen Malern anführen, welche das Eigenthümliche der italienischen Landschaft mit dem Karakter der ihrigen, den sie nicht mehr ablegen konten, zu verschmelzen suchten, woraus denn ein Gemisch von beiden, ohne Karakter und Wahrheit entstand. Dies wird uns weniger wundern, wenn wir bedenken, wie schwer es ist, dass der Geist des Menschen lange ge-

wohnte, ihm zur anderen Natur gewordene Formen gegen neue vertausche, und dahin gelange sich derselben mit gleicher Leichtigkeit im Denken und Darstellen zu bedienen. Die Geschichte der Malerei liefert mehrere Beispiele von Künstlern, die rükwärts gingen und sich verschlechterten, als sie in reiferen Jahren ihre gewohnte Manier verliessen, und einer anderen Schule folgten. Hier aber wird noch mehr, hier wird eine Umänderung der ganzen Vorstellungsart erfodert. Da nun der natürliche Karakter die Grundlage des ästhetischen ist, so ist zwekmässig, dass der Künstler den eigenthümlichen Karakter jeder Natur auch in seinen Landschaften beobachte, und sich ausschliessend nur für die eine oder die andere Art ausbilde. Er mus in Italien den Niederländischen oder Schweizerischen Karakter entweder völlig entsagen, um sich den Stil der Italienischen Natur eigen zu machen, oder, wenn das nicht mehr in seinem Vermögen steht, so wird er besser thun, ganz bei seiner alten Weise zu bleiben, wie im siebzehnten Jahrhunderte Peter van Laer und seine

Landsleute, die ihm nach Italien folgten, in ihren Bambocciaten gethan haben.

In historischen Landschaften, wo die Scene der Begebenheiten bestimmt ist, wird die Beobachtung des natürlichen Karakters um so nothwendiger, damit man auch in der Kunst, z. B. eine niederländische Ebne von einer lombardischen, eine Schweizer-Gebirgsgegend von einer italienischen, mit einem Worte eine nördliche Gegend von einer südlichen, so wie in der Natur, auf den ersten Anblik unterscheide.

Noch näher wird der Karakter eines Landes durch die in demselben übliche Bauart bezeichnet. Ägipter, Grichen, Römer, Longobarden, Araber, die Deutschen des Mittelalters, haben ihre eigenthümliche Architektur gehabt, an deren noch vorhandenen Denkmälern der Stil einer jeden sichtbar ist. Eben so ist auch heutiges Tages die Bauart der Italiener, der Schweizer, der Nordeuropäer, der Morgenländer, der Chinesen, verschieden, und dient als ein karakteristisches Beiwerk zur Bezeich-

nung dieser Länder. Durch die treue Darstellung des natürlichen Karakters der Landschaft und des Stils der Bauart versezt der Künstler uns auf einmal in die Gegend der Scene, und befördert so, mit der Verständlichkeit zugleich die ästhetische Wahrheit, welche dann durch das Kostume und die Nazionalfisiognomie der die Landschaft belebenden Figuren vollendet wird.

Zum natürlichen Karakter einer Landschaft gehört, nach der obigen Eintheilung, auch die Situazion, oder der Zustand, in welchem sich die Natur in dem gewählten Momente der Darstellung zeigt. Wir haben die vornehmsten Zustände der landschaftlichen Natur schon oben erwähnt. Man kan sie überhaupt in ruhige und bewegte eintheilen. Gewönlich sind sie von einem gewissen über die ganze Scene verbreiteten Effekt begleitet, der sie näher karakterisirt. Die besonderen Effekte in einer Landschaft, welche keine Situazion, sondern blos eine

auffallende Naturerscheinung anzeigen, machen eine besondere Klasse landschaftlicher Darstellungen, unter dem Namen der Effektstücke im eigentlichen Sinne aus. So z. B. zeigen ein Sonnenuntergang oder Sonnenaufgang, Nacht, Sturm, Gewitter etc. die Natur in einer gewissen Situazion; aber die Sonne im Bilde; der Mond der die nächtliche Scene erleuchtet; der Bliz der aus der düstern Wetterwolke zükt, und einen Baum oder ein Haus entzündet; ein Brand etc. machen das Gemälde zu einem Effektstücke. Gewönlich aber, und am besten, zält man alle Gemälde, wo Licht und Bewegung eine auffallende Wirkung zeigen die den Gesamteindruk bestimmt, oder deren Darstellung der Hauptzwek des Bildes ist, zu dieser Klasse, ohne die oben gemachte Unterscheidung zu beobachten.

Zu den ruhigen Zuständen der Natur gehören die verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, ein heiterer oder trüber Tag, und überhaupt jeder Moment, in welchem die Natur sich ohne irgend eine auffal-

lende Machtäusserung zeigt. Zu den bewegten Zuständen gehören Stürme und Gewitterschauer mit den sie begleitenden Wirkungen. Wasserfälle sind nur als einzelne Erscheinungen der landschaftlichen Natur zu betrachten, und gehören, wenn sie den Hauptgegenstand im Bilde ausmachen, ihrer Beschaffenheit gemäs zu den Effektstücken. Gewönlich aber kommen Wasserfälle auf solche Weise nur in Prospekten vor.

Die Darstellung einer ruhigen oder bewegten Situazion der landschaftlichen Natur kan entweder des Künstlers Hauptzwek seyn, oder sie ist nur eine Nebensache in seinem Bilde. Im ersten Falle wird er dafür sorgen, dass sie sich als Hauptzwek ankündige, dass sich Alles im Gemälde darauf beziehe und zum möglichst bestimmten, wahren und volständigen Ausdruk derselben zusammenstimme. Er wird also auch eine derselben angemessene Staffirung wählen, und so das Ganze zu einer poetischen Darstellung der Situazion erheben. Im lezten Falle wird

er sich begnügen, die Situazion durch den ihr eigenen Effekt in der Landschaft blos kentlich anzudeuten; ohne den übrigen Inhalt derselben mit der Situazion in besondere Beziehung zu setzen. Doch ist der Fal nur selten, dass eine Situazion der Natur in einer Landschaft als Nebensache behandelt werden darf, da durch sie vornemlich der Ton des Ganzen, folglich die Stimmung zu der diesem Tone entsprechenden Empfindung, bewirkt wird.

Aber nicht immer erscheint die Natur in bestimmten Zuständen, und nicht immer wil sie der Künstler darin zeigen. Oft ist blos die Darstellung einer interessanten Idee, eines karakteristischen Bildes aus der Natur, das ihn selbst gerührt und begeistert hat, seine Absicht. Die Natur ist unerschöpflich an Motiven aller Art; aber sie fodert, dass ihr eine dichterische Fantasie begegne; ein geübter Kunstsin, der sie lebendig auffasse; ein Geist, der den rohen dürftigen Stof zu einer reichen idealischen Schöpfung ausbilde. Bald zeigt der dichtende, mit der Natur vertraute Künstler

uns eine offene, freie Gegend voll anmuthiger Gründe, wo Hügel und Fluren, Wald und Wiese, Felsen und Bäume, ländliche Wohnungen und fröliche Bewohner, in reizender Mannigfaltigkeit zu einem schönen Ganzen vereint sind. Bald führt er uns in die kühlen Schatten eines Haines, wo ländliche Tempel und Götterbilder, denen ein Zug frölicher Hirten ein Opfer darbringt, unsere Einbildungskraft in das dichterische Alterthum versetzen; bald wählt er eine gesperrte Aussicht in ein einsames, romantisch wildes Felsenthal, wo ein reissender Waldbach in schäumenden Fällen durch herabgestürzte Trümmer rauscht; bald — aber wer kan alle die mannigfaltigen Bilder nennen, die in der Einbildungskraft eines mit der Natur vertrauten, von ihr begeisterten Künstlers entstehen? Eine malerische Partie in der Natur, die lebhafte Schilderung einer schönen Gegend in einem Dichter, sezt des Künstlers Gemüth in eine produktive Stimmung. Das gegenwärtige Motiv regt eine Menge früherer Eindrücke und Bilder in seiner Fantasie auf; alle Kräfte der Sele

befinden sich im Zustande erhöheter Thätigkeit; alle sind harmonisch auf einen Punkt gerichtet. So erzeugt seine Einbildungskraft den Keim einer idealischen Landschaft, den sie dann durch Technik und Geschmak weiter entwickelt, und zu einer kunstmässigen Darstellung ausbildet.

Dem Entstehen jeder idealischen Landschaft, wie jedes Kunstwerkes überhaupt, liegt ein Motiv, eine Anregung der Darstellungskraft zum Grunde. Der Künstler kan sich nicht wilkürlich und zu jeder Zeit in die Stimmung versetzen, die zur Hervorbringung eines Kunstwerks erfoderlich ist. Sie mus durch irgend eine innere oder äussere Veranlassung in ihm hervorgebracht werden. Ein Gegenstand in der Natur, oder ein anderes Kunstwerk, mus sein Gefühl ergreifen, seine Fantasie entflammen, sein Gemüth dichterisch stimmen. Wo eine solche Veranlassung fehlt, wo der Künstler seinen Stof blos aus Studien nach der Natur von hier und dort zusammen trägt, wo keine begeisternde Idee das Mannigfaltige in ein Ganzes organisch

vereinigt, da kan wohl eine schulgerechte Komposizion, aber kein genialisches Kunstwerk entstehen. Nur wenn sich der Einbildungskraft ein Objekt darstellt, welches das Ideal des Kunsttriebes aufregt, und einen günstigen Stof darbietet es zu verwirklichen, dann wirkt sie dichterisch erfindend und bringt ein echtes Kunstwerk hervor. Aber die Motive, welche sich in Natur und Kunst darbieten, können das Entstehen eines neuen Werkes nur dann bewirken, wenn der Künstler hinreichend mit der Natur vertraut ist; wenn er sie lange und vielseitig beobachtet, und eine reiche Fülle von Bildern aus ihr in den Vorrath seiner Einbildungskraft niedergelegt hat, deren sich die dichtende Fantasie nach Wilkür bedienen kan. Solche Künstler sind den Sontagskindern gleich, die, nach dem Glauben des gemeinen Mannes, Geister sehen können. Geübt, mit genialischem Blicke überal das Malerische in der Natur zu sehen, finden sie Motive zu den treflichsten Gemälden, wo der Ungeweihte troz allem Suchen nichts findet. —

Licht und Bewegung bringen in der Natur die auffallendsten Wirkungen hervor. Das Vermögen der Kunst ist jedoch in der Darstellung derselben sehr beschränkt. Sie kan zwar, durch eine künstliche Entgegensetzung der Farben, Effekte der Beleuchtung nachbilden; sie kan die Gegenstände scheinbar bewegt darstellen; aber den blendenden Glanz des Lichts, und die Macht der Bewegung kan sie doch nur schwach und von ferne ausdrücken; sie mus sich vielmehr begnügen dieselben blos anzudeuten; und sie leistet ihr Mögliches, wenn sie die Bilder solcher Wirkungen, die wir früher in der Natur selbst gesehen haben, wieder in der Einbildungskraft wekt und auffrischt, wo denn auch die Empfindungen wieder erwachen, die jene Eindrücke begleiteten. Auch dies beweiset, dass die bildenden Künste, bei aller Täuschung des Sinnenscheines, eigentlich nur für die Einbildungskraft, nicht für den äusseren Sin allein darstellen; dass ihr Zwek nicht ist, diesen zu täuschen, sondern jene in Bewegung zu setzen und zu beschäftigen.

Die ruhigen Effekte sind entweder reizend und prachtvol, oder ernst, trübe, düster. Sie können durch Grösse der Massen, durch feierliche Pracht des Lichts und der Farben, erhabene Rührungen erwecken, wie z. B. die am Rosenlichte des Morgens geröthеten Schnegipfel der Alpen, oder ein Untergang der Sonne in den ruhigen Spiegel des Meeres etc. Die bewegten Effekte hingegen, wenn sie von einer zerstörenden Machtäusserung begleitet sind, haben einen drohenden, schauerlichen, furchtbarerhabenen Karakter. Aber was in der Natur abschreckend ist, weil es unserem Dasein Gefahr drohet und Furcht erregt, das wird ein anziehendes Schauspiel für uns, wenn wir es, vor Gefahr gesichert, aus der Ferne betrachten können, wo das Gemüth seine Freiheit behält. Solche Naturerscheinungen haben darum auch in der Kunst, obgleich diese sie nur schwach nachbilden kan, ein grosses Interesse, weil sie das Gemüth lebhaft bewegen.

Die bildende Kunst kan durch ihre Darstellungen das Gefühl des Erhabenen nicht

unmittelbar wecken, wie die Natur; denn sie kan das Erhabene nicht wirklich darstellen, wie diese. Das Erhabene ist für die sinliche Fassungskraft unermeslich, unendlich; sie erliegt seiner Macht. Die Kunst kan zwar durch Grösse die Einbildungskraft erweitern und spannen; aber sie kan die Spannung nicht zu dem Grade treiben, wo, mit dem Gefühle des sinlichen Unvermögens, der Schauer des Erhabenen eintrit; denn alle Grösse der Massen ist in ihr sehr beschränkt, und Bewegung, die durch Macht erhaben wird, kan sie nur scheinbar, durch Festhaltung des Moments, ausdrücken. Wenn also die bildende Kunst erhabene Eindrücke bewirken wil, so mus sie entweder durch simbolische Darstellung einer Idee mittelbar das Gefühl des Erhabenen wecken, oder sie mus dem Sinne Bilder erhabener Naturscenen vorhalten, welche durch ihre Ähnlichkeit mit früheren Eindrücken derselben Art, die Vorstellung derselben wieder aufs lebhafteste ins Bewustsein rufen, und die Einbildungskraft täuschen, so dass sie in dem gegenwärtigen Bilde die frü-

here Erscheinung, und mit ihr zugleich alle durch sie erregten Gefühle wieder darstellt.

Die Einbildungskraft überläst sich willig einer solchen Täuschung, wenn die Darstellung des Effektes wahr ist, d. h. wenn in den Lichteffekten der Hauptton der Farbe, und in den bewegten Gegenständen der Moment ihrer Bewegung, und ihre Gestalt in diesem Momente, richtig gefasst und ausgedrükt sind; so wie jene selbst erscheinen würden, wenn der blendende, für alle Kunst unerreichbare, Lichtglanz so geschwächt wäre, dass ein blos für die Malerei erreichbarer Grad farbigen Lichtes übrig blieb; und wie der bewegte Gegenstand sich zeigen würde, wenn der Blik nur Einen Moment darauf haftete, oder das Bewegte plözlich in Einem Moment erstarrte.

Dieser Täuschung ungeachtet bleibt die Malerei, im Ausdruke des Effekts der Bewegung, noch weit hinter dem Ausdrucke ruhiger Lichteffekte zurük. Da diese blos den Sin des Gesichts reizen, so können

sie auch in der schwächsten Nachbildung, wenigstens der Anlage nach, ganz gegeben werden; die Einbildungskraft darf blos den Grad der Wirkung verstärken. In jenem hingegen ist nur ein Theil des Effektes, die Bewegung, sichtbar, und auch diesen kan die Kunst nur scheinbar für die Einbildungskraft darstellen. Aber den Schal, das Geräusch, den Tumult, die gewaltige, zerstörende Kraft der Bewegung kan sie auch nicht einmal auf die entfernteste Weise andeuten. Der gemalte Effekt einer untergehenden Sonne, sogar mit der Sonne im Bilde, komt, bei aller Unvolkommenheit der Nachahmung, seinem Urbilde in der Natur immer noch näher, als ein gemalter Rheinfal, oder als die Grotte des Neptun bei Tivoli samt ihrem Regenbogen, an der fast alle in Rom studirenden jungen Landschaftmaler ihre Kräfte versuchen. Der Künstler kan freilich einen von der Höhe herabstürzenden Wasserfal, ein vom Sturm empörtes, an Klippen brandendes Meer, den zuckenden Blizstral, den feurigen Ausbruch eines Volkans etc.

malen; aber das betäubende Geräusch des Wasserfalles, das Tosen und Brüllen der Wogen, den schmetternden Donner, das Krachen des erschütterten Feuerberges, wie wil er die ausdrücken? Kaum fallen diese gewaltigen Wirkungen uns ein, wenn wir dergleichen Gemälde betrachten. Darum können solche Effektstücke auch nur auf den einen Eindruk machen, welchem diese Erscheinungen bereits aus der Natur bekant sind. Wer nie ein Gewitter erlebt, nie einen Wasserfal, nie einen feuerspeienden Berg gesehen, nie einen Meersturm erfahren, nie einer Seeschlacht beigewohnt hat, der wird ein gemaltes Bild derselben ohne Bewegung betrachten; denn er kan sich die furchtbare Grösse und Macht solcher Erscheinungen nicht vorstellen.

Aus dem bisher Gesagten erhellet, dass die Kunst zwar die Effekte des Lichts und der Bewegung für die Einbildungskraft darstellen kan; aber für den äusseren Sin blos andeutend zur Erregung und völligen Darstellung durch den inneren. Sie mus sich mit dem begnügen, was sie in

ihrer Beschränkung auf den blossen Gegensaz heller und dunkeler Farben, und auf einen festgehefteten Moment, zu leisten vermag. Die grösten Künstler haben darum auch solche Erscheinungen nur selten und mit grosser Mässigung behandelt. Claude, der gröste Meister in der Harmonie, und in der Darstellung ruhiger Situazionen und Effekte, hat durch seine unnachahmliche Kunst die Farbentöne abzustufen und zu verschmelzen, mehr als einmal die Sonne im Bilde gemalt, und in dieser Art von Effekt, ungeachtet der grossen Schwierigkeit, vielleicht das Höchste geleistet, was die Malerei, ohne in Übertreibung zu fallen, leisten kan; aber weislich stellte er in solchen Fällen die Sonne hinter eine dunstige Sciroccoluft, welche durch ihren Schleier den blendenden Glanz derselben mildert. Mit gleicher Wahrheit und poetischer Kraft hat Caspar Poussin die Wirkungen des Sturms in einigen Gemälden ausgedrükt, und solche Darstellungen immer durch eine dichterische Behandlung weit über den Rang blosser Effektstücke erhoben. Effektstücke,

die blos um des Effektes willen gemalt sind, und in ihrer Komposizion und Staffirung keinen poetischen Gehalt zeigen, haben nur einen untergeordneten Kunstwerth. Es sind Porträts auffallender Naturerscheinungen, die mit den Abbildungen merkwürdiger Wasserfälle, feuerspeiender Berge, nächtlicher Feuersbrünste etc. in Eine Klasse gehören; wo hingegen Claude's Sonnenbilder und Poussin's Stürme, ihres dichterischen Inhalts und ihrer malerischen Schönheit wegen, unter den idealischen Landschaften der höheren Gattung den ersten Rang behaupten. Sie sind, bei der grossen Wahrheit des Effekts, zugleich trefliche Situazionsgemälde einer dichterisch veredelten Natur. Sie sind im landschaftlichen Fache was Correggio's Nacht, und Rafaels Kindermord im historischen sind.

In der Komposizion einer Landschaft macht die Staffirung einen wichtigen und bedeutenden Theil aus; denn sie dient zur näheren Bestimmung ihres poetischen Ka-

rakters, und zur Erhöhung des Interesses. Da die Staffirung, als ein zufälliger Theil, in keiner festbestimmten, nothwendigen Beziehung mit der Landschaft steht, so ist die Wahl derselben der Wilkür des Künstlers überlassen. Es hängt von ihm ab, welchen Inhalt er ihr geben wil, und die Kritik kan hier nichts weiter fodern, als dass die Staffirung für die landschaftliche Darstellung schiklich gewählt sei. Aber der dichtende Künstler, den Genie und Bildung über die Schranken des Nothdürftigen und Gemeinen erheben, wird höhere Foderungen an sich selbst machen. Es ist ihm nicht genug, dass er seine Landschaften blos mit gleichgültigen Figuren belebe; er wird die reiche Quelle poetischer Schönheiten, die sich ihm hier zur Veredelung seiner Darstellungen öfnet, nicht unbenuzt lassen wollen. Indem er eben sowohl das Gemeine als das Unbedeutende vermeidet, wird er der Staffirung, auch wenn sie dem Kreise des wirklichen Lebens angehört, immer Bedeutung und einen poetischen Karakter zu geben suchen, damit die Figuren in seinen Landschaften

nicht als ein müssiger, blos die Leere aus-füllender Zierrath erscheinen, sondern die ästhetische Wirkung des Ganzen befödern helfen.

Die Beziehung der Staffirung zur Landschaft kan, nach der Absicht und Wahl des Künstlers, verchieden seyn. Oft stehen die Figuren, womit er die Scene belebt, in keiner anderen Beziehung zur Landschaft, als in der, welche seine Wilkür, geleitet von einer schiklichen Wahl, ihnen giebt. Er konte eben sowohl auch andere Figuren wählen. Die Gegend ist ein stehender Schauplaz, auf welchem sich die verschiedensten Auftritte ereignen können; und die Komposizion der Landschaft selbst zeigt keine Spur, dass sie für die gewählte Staffirung besonders angelegt, oder dass diese besonders für die Landschaft gewählt sei. Genug wenn sie einen nur nicht unbedeutenden, dem Karakter der Landschaft angemessenen, Inhalt hat.

Wil der Künstler eine besondere Situazion der landschaftlichen Natur, besonders der ruhigen Art, z. B. eine bestimmte

Jahres- oder Tageszeit, darstellen; so wird er sich zum deutlicheren Ausdruk seiner Absicht der Staffirung bedienen, und zugleich die Darstellung der gewählten Situazion durch sie interessanter und poetischer machen, indem er den Figuren eine Verrichtung giebt, die der gewählten Jahres- oder Tageszeit angemessen ist. Je nachdem er den Inhalt der Staffirung entweder aus der Wirklichkeit, oder aus der Fabel, oder aus der Geschichte wählt, wird auch seine Darstellung grösseres oder geringeres Interesse, mehr oder weniger poetischen Gehalt, einen gemeineren oder edleren Karakter erhalten.

In solchen Momenten endlich, wo die Natur in einer b e w e g t e n Situazion erscheint, in Stürmen, Gewitterschauern etc. wird es, um die Wirkung solcher Auftritte in ihrer vollen Kraft auszudrücken, noch nothwendiger, dass das Motiv zur Staffirung aus der Naturscene selbst genommen sei; dass die Figuren den lebhaftesten Antheil an einer Machtäusserung der Natur zeigen, deren zerstörender Wir-

kung sie ausgesezt sind. Eilende erschrokkene Wanderer, Reisende deren Pferde vor dem Wagen vom niederzuckenden Blizstral geschrekt oder erschlagen zu Boden stürzen, Menschen und Thiere die aus einem brennenden Gebäude fliehen etc., sind schikliche Staffirungen für dergleichen Situazionen. Aber auch in solchen Fällen kan der Maler den schon an sich poetischen Stof noch veredeln, wenn er zur Staffirung eine bestimmte, aus der Geschichte oder Fabel entlehnte Begebenheit wählt; denn bei gleich tragischem Inhalt ist doch das Interesse stärker, wenn wir bekante und bedeutende Personen in solchen Zuständen erblicken. So läst z. B. Caspar Poussin in einem seiner Stürme die Dido und den Aeneas in einer Felsengrotte Schuz suchen.

Wie in den oben gedachten Fällen das Motiv zur Staffage durch die Landschaft gegeben wird, so giebt oft auch, auf entgegengesezte Weise, ein Fal aus der Geschichte oder Fabel dem Künstler Veranlassung zur Erfindung der Landschaft. Auf

diesem Wege ist die Landschaftmalerei selbst entstanden, und hat sich almälich auf ihm zu einem besonderen Kunstzweige ausgebildet. Anfangs nämlich diente die Landschaft blos als Hintergrund in historischen Gemälden, deren Scene die freie Natur war, und die in den früheren Zeiten der Kunst fast immer religiöse Gegenstände darstellten. Als die Malerei almälich in der Nachahmung der Natur weiter fortschrit, ahndete man, dass auch Darstellungen der landschaftlichen Natur Vergnügen gewähren könten, und man behandelte deshalb den landschaftlichen Grund der historischen Gemälde mit mehr Aufmerksamkeit; und um dies zu können vergrösserte man den Raum, oder verkleinerte die Figuren; man nahm den Horizont sehr hoch an, um mehr Aussicht und Ferne zu gewinnen, oft auch um mehrere Momente einer Geschichte in Einem Bilde auf verschiedenen Gründen darzustellen. Zugleich fing man an die einzelnen Theile genauer zu studiren, die Lokalfarben wahrer zu wählen, das Geheimnis der Luftperspektiv zu suchen etc. aber der historische Theil

des Inhalts blieb doch noch immer der Hauptgegenstand des Gemäldes, dem die Landschaft blos zur Verschönerung diente. Die Anbetung der Hirten; die Flucht der heiligen Familie nach Ägipten; die Ruhe der heiligen Familie auf ihrer Flucht; Johannes der in der Wüsten predigt; die Taufe Christi im Jordan; Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus; die büssende Magdalena; der heilige Hieronimus in der Wüste; Eremiten und Klausner in wilden Gebirgsgegenden, und andere ähnliche Gegenstände religiösen Inhalts aus der Bibel oder Legende, waren gewönlich die Stoffe, an denen die Landschaftmalerei sich almälich zu einer selbstständigen Kunst ausbildete, in deren Darstellungen endlich die historischen Figuren nur zur Staffirung der Landschaft dienten. Eine solche Unterordnung war jezt, wo die Landschaftmalerei sich zu einem eigenen Kunstzweige ausgebildet hatte, zwekmässig. Aber wenn nun auch die Figuren nicht mehr Hauptgegenstand des Gemäldes

waren, so blieben sie doch noch immer ein wesentlicher und wichtiger Theil der Darstellung. Die Entstehung dieses Kunstzweiges hätte den späteren Landschaftmalern zur Weisung dienen können, die Staffirung ihrer Gemälde, wenn auch nicht immer historisch, doch immer bedeutend zu wählen, und dichterisch zu behandeln. Aber als diese Kunst, nach ihrer höheren Ausbildung, und durch ihre grossen Reize, ein Gegenstand der Liebhaberei und des Luxus ward, als sie mehr als irgend eine andere bildende Kunst der sentimentalen Stimmung des Zeitalters entgegen kam, und die Künstler den gewönlichen religiösen Inhalt der Staffirung mit anderen weltlichen Gegenständen vertauschten, theilte sie sich in zwei Hauptäste, deren jeder seinen eigenen, auf dem Karakter der Natur, welche ihm zum Vorbilde diente, gegründeten, aber auch durch die Wahl der Staffirung wesentlich verschiedenen, Stil bildete: den niederländischen nämlich, und den italienischen, die man auch nach dem verschiedenen Karakter ihrer Figuren und Beiwerke, den gemeinen und den

Idealstil der Landschaft nennen kan. Stat sich von biblischen Gegenständen zur Profangeschichte und Fabel zu wenden, wählten die Niederländer die Staffirung ihrer Landschaften aus der gemeinen Wirklichkeit, und sie konten auch nicht wohl anders verfahren, ohne aus dem Karakter ihrer auf das Wirkliche und Altägliche beschränkten Natur heraus zu gehen. Aber sie vernachlässigten zugleich fast gänzlich die poetische Behandlung ihres Stofs, die auch bei Gegenständen des wirklichen Lebens sehr wohl stat finden kan, und begnügten sich mit der blossen Nachahmung des Gemeinen und Niedrigen ohne Wahl und Veredlung. Ihr ästhetischer Sin beschränkte sich auf gemeine Karakterwahrheit, auf den Reiz der Farbe und des Heldunkeln, und auf eine höchst saubere, nette Vollendung, ohne sich zum Idealen zu erheben. Dies war auch sehr natürlich; denn gewönlich waren die niederländischen Maler, bei dem grösten Kunsttalent, sehr rohe, ungebildete Menschen; aber in den sinlichen und technischen Theilen ihrer

Kunst haben sie es zu hoher Volkommenheit gebracht.

In Italien hingegen ging diese Kunst auf dem Wege, den sie frühe genommen hatte, zwekmässig ihrer höheren Ausbildung entgegen; theils dadurch, dass mehrere der grösten Historienmaler sie kultivirten; theils, weil die edlere Natur dieses durch Fabel, Geschischte, und Alterthümer klassischen Bodens, wie durch eine höhere Gewalt, die Künstler von der gemeinen Wirklichkeit zum poetischen Stile und zur idealischen Veredelung dieses Kunstzweiges erhob. Immer von dieser edleren Natur und von Mustern des Geschmaks umgeben, konte der gemeine Stil, selbst als Niederländer ihn nach Italien verpflanzten, dort nicht Wurzel fassen, sondern veredelte sich, wie eine Pflanze die aus einem rauhen Himmelstriche in ein milderes Klima versezt wird. Schon Paul Brill, der erste Niederländer, welcher in Rom, zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, die Landschaftmalerei als einen besondern Zweig der Kunst ausübte, und dort eine Schule

derselben begründete, veredelte und vergrösserte noch im Alter seinen Stil, nachdem er die in einer grossen Manier behandelten, und poetisch gedachten Landschaften Tizians und Annibal Carracci's gesehen hatte. Eben so verdanken Rubens, Poelemburg, Lairesse u. a. den edleren Karakter ihrer Landschaften dem Studium italienischer Muster.

Wie sehr ein bedeutender historischer Inhalt, und ein edlerer Geschmak in den Beiwerken, den Stil, also auch den Kunstwerth landschaftlicher Darstellungen erhöhet, zeigen die Landschaften des Nikolaus Poussin, deren Vortreflichkeit grossentheils auf diesen Vorzügen beruhet. Fast alle seine Landschaften sind durch einen Inhalt aus der Geschichte oder Fabel bedeutend und in hohem Grade poetisch erfunden. Aber, einige wenige ausgenommen, welche Poesie der Landschaft und der Staffirung in gleichem Masse musterhaft vereinen, wie z. B. sein Arkadien, sein Polifem, sein Diogenes und noch einige ähnliche, liegt bei ihm das Poeti-

sche der Darstellung mehr in den Figuren und Beiwerken, als in der Landschaft selbst; daher seine Landschaften gewönlich auch mehr gedankenreich und bedeutend, als schön sind. Oft sind seine Komposizionen mit Gebäuden so überhäuft, dass der gröste Theil der Landschaft damit angefüllet ist; dagegen sind die wesentlicheren Theile derselben, Karakter des Einzelnen, Auswahl schöner Formen der Bäume, Felsen etc. Kolorit, Haltung, Harmonie und Ausführung gewönlich vernachlässiget. Seine Bilder sind von allem Reize der schönen Natur entblöst. Dies sind offenbare Fehler und Mängel seiner Landschaften; denn ein solches Übergewicht sollen Staffirung und Beiwerke nie behaupten. Indessen sind doch, dieser Mängel ungeachtet, die Landschaften des älteren Poussin vortrefliche Muster, nicht um sie nachzuahmen, sondern um durch den edlen, dichterischen Karakter ihrer Komposizion den Sin für das Grosse, Gedankenreiche, Bedeutende zu öfnen, um sich einen Begrif von dem Poetischen dieser Kunst zu erwerben, und sich zu überzeugen, dass die Landschaft-

malerei nur dann sich in ihrer vollen ästhetischen Würde und Kraft zeigt, und ihren Zwek ganz erfüllet, wenn die Darstellung idealischer Naturscenen auch in den Figuren und Beiwerken einen interessanten, historischen oder poetischen Inhalt hat. Der jüngeren Poussins und Claude's Werke dagegen sind Muster für die Poesie der Landschaft selbst im grossen und schönen Stil; aber auch dem ersten fehlen die Anmuth und der Reiz der landschaftlichen Natur, die sich, vereint mit einer vollendeten Ausführung, allein in vollem Masse bei Claude finden.

Mit den poetischen Wesen sind die allegorischen nahe verwandt; und auch dieser haben sich Künstler zuweilen zur Staffirung ihrer Landschaften bedient. Ohne der Allegorie ihren Werth, und allegorischen Figuren ihre Schönheit und Wirkung am rechten Orte abzusprechen, darf man doch rathen, in der bildenden Kunst so sparsam und vorsichtig als möglich Gebrauch von ihnen zu machen. Eine glüklich erfundene, treffende, leichtverständliche Alle-

gorie, die zugleich malerisch schön wäre, ist in der neueren Kunst eine höchst seltene Erscheinung; aber nur unter diesen Bedingungen sind sie zwekmässig. Sich allegorischer Figuren blos zur Bezeichnung eines Umstandes bedienen, heist die Kunst zur Hieroglife machen. Dies gilt besonders für die Landschaftmalerei, wo das Natürliche mit dem Allegorischen einen grellen Abstich macht. Die poetischen Wesen der alten Fabel haben schon in der Kunst des Alterthums das Bürgerrecht erhalten; sie bedeuten nichts ausser sich, und werden als wirkliche Wesen betrachtet. Und wie in jenem Zeitalter Fabel und Geschichte sich in einander verlieren, so können auch in Darstellungen aus demselben fabelhafte Wesen und wirkliche Menschen zusammen auftreten. Aber die Allegorie macht eine eigene Region in der Dichterwelt aus, und allegorische Figuren sind gewönlich nur in rein allegorischen Darstellungen zwekmässig. Götter und Halbgötter, Satiren, Nimfen, Faunen, Ciclopen, Centauren, Liebesgenien etc. sind als poetische Figuren

eine schikliche Staffirung für Scenen aus der Fabelwelt. Aber die in der neueren Kunst so häufige Vermischung allegorischer Figuren mit wirklichen, historischen, oder poetischen Personen ist eine Verirrung des Geschmaks, die im siebzehnten Jahrhunderte algemein Mode war. Allen Dichtungen jener Zeit muste ein allegorischer Sin unterliegen, und denen, die ursprünglich keinen gehabt hatten, ward von den Auslegern ein solcher untergeschoben. Diese Sucht zu allegorisiren ging aus der Poesie auch in die bildenden Künste, besonders in die Malerei, über, welche damals keinen anderen Zwek mehr hatten, als der Eitelkeit der Grossen zu schmeicheln; und Künstler ärnteten gewönlich um so mehr Beifal und Bewunderung, je gelehrter und witziger ihre allegorischen Darstellungen waren.

Auch schwebende Figuren, so gefällig sie sonst in der Malerei sind, wo sie entweder als Hauptgegenstand erscheinen, oder doch zum Inhalt einer historischen Komposizion gehören, thun in Landschaf-

ten selten eine gute Wirkung, besonders wenn sie, als himlische Erscheinungen, in der Luft oder auf Wolken angebracht sind. Hier ist, neben den übrigen natürlichen Gegenständen, die Unwahrscheinlichkeit nur auffallender; oder wenn auch dies nicht wäre, so verlieren doch die Figuren durch ihre Kleinheit, worin sie bei der grossen Entfernung nothwendig erscheinen müssen, alle Wirkung und, wenn sie erhabene Wesen vorstellen sollen, alle Grösse. In der vortreflichen, ehemals zu Rom im Palaste Colonna, jezt in England befindlichen Landschaft von Kaspar Poussin, welche einen Sturm darstellt, und durch die erhabene Poesie des Gedankens sowohl, als durch die vollendete Ausführung, eine der treflichsten von diesem Meister ist, macht die Figur Gottes auf der Gewitterwolke, stat die erhabene Wirkung der dargestellten Situazion zu erhöhen, nur einen störenden Flek im Bilde, den man hinweg wünscht. Eine ähnliche Störung bewirken wohl die meisten Lufterscheinungen in Landschaften. Als eines der kühnsten Wagestücke, wo

der Maler in der Darstellung einer enormen Grösse mit dem Dichter gewetteifert, und ihn erreicht hat, können wir hier des Nikolaus Poussins Landschaft mit dem Polifem nicht mit Stilschweigen übergehen. Der Ciklop den der Dichter als einen ungeheuern Riesen schildert, sizt in der Ferne auf einer schroffen Klippe, die sich am Meergestade erhebt, und doch übertrift er die Figuren auf dem Vorgrunde noch an Grösse. Der Künstler hat diese ungeheuere Gestalt durch ihre sitzende Stellung, und durch Farbe und Haltung, so geschikt mit der Klippe zu verbinden gewust, dass der Eindruk nichts Störendes hat;, vielmehr bewundert man die originelle Kühnheit und die glükliche Täuschung, durch welche selbst das Unnatürliche natürlich erscheint. Dergleichen unnachahmliche Einfälle sind ein Vorrecht des Genie's, das seine Abweichungen von der Regel, selbst seine Ausschweifungen, durch einen glüklichen Erfolg rechtfertigt, und der Kritik stat Tadel Bewunderung abnöthiget. Aber wer so unbesonnen und vorwitzig wäre, eine solche genialische

Kühnheit nachzuahmen, würde sich dem verdienten Spotte blos stellen, der die Nachäffer fremder Originalität gewönlich trift.

Die oben genanten Historienmaler, welche auch das landschaftliche Fach bearbeitet haben, Tizian, Hannibal Carracci, Dominichino, Albano, Nikolas Poussin und andere spätere Künstler, haben oft in ihren Darstellungen Landschaft und Figuren auf eine Art verbunden, die es zweifelhaft läst, ob die Landschaft oder die Figuren der Hauptgegenstand des Bildes sind; oder ob nicht vielmehr solche Darstellungen eine eigene, weder der Landschaft, noch der dramatischen Malerei allein angehörige, aber aus der Vereinigung beider bestehende, Mittelgattung ausmachen.

In den Lehrbüchern der Kunst, welche die verschiedenen Fächer derselben unter den Titeln der Historien-, Landschaft-, Thier-, Porträtmalerei etc. abhandeln, wird

einer solchen Mittelgattung nicht erwähnt. Dies hat wahrscheinlich die Meinung begründet, dass jedes Gemälde, welches Figuren in einer Landschaft darstellt, entweder der Landschaft - oder der Historien- oder der Thiermalerei angehören müsse; und in der Theorie hat es die Frage veranlasst, in welchem Verhältnis die Figuren zur Landschaft stehen sollen?

Da das Urtheil der Künstler über ihre Kunst sich gewönlich nur auf einzelne praktische Maximen, auf eigene oder angenommene Meinungen, selten auf algemeine, aus dem Zwecke der Kunst entwickelte, und in ihrem Zusammenhange deutlich erkante, Gründe stüzt, so ist es kein Wunder, wenn Künstler in einem und demselben Fache verschiedener, oft ganz entgegengesezter Meinung sind. So ist es auch in dem vorliegenden Falle. Einige gehen in der Einseitigkeit so weit, dass sie behaupten, die Staffirung einer Landschaft dürfe auf kein besonderes Interesse Anspruch machen, sondern es sei hinreichend, dass die Landschaft durch

Figuren nur belebt werde; denn das sei ihr eigentlicher Zwek. Ihre Bedeutung sei gleichgültig; ja, wenn die Figuren sich besonders wichtig machen, seyen sie sogar zwekwidrig, und der Wirkung der Landschaft nachtheilig. Die dieses behaupten, sehen unstreitig ihre Kunst aus einem beschränkteren Gesichtspunkte an, als der Zwek derselben fodert; sie machen die Beschränkung ihrer Fähigkeit oder ihrer Ansicht zu einer Schranke der Kunst selbst. Andere dagegen behaupten, dass Landschaften, ohne eine bedeutende historische oder poetische Handlung zu enthalten, kein Interesse haben können; dass also der Künstler die Staffirung mit eben so vieler Wichtigkeit behandeln müsse, als die Landschaft. Sie finden es unrecht, menschliche Figuren, als Gegenstände die ihrer Natur nach das gröste Interesse für uns haben, den leblosen Gegenständen der landschaftlichen Natur unterzuordnen, an denen wir einen geringeren Antheil nehmen. Jene würden gern, wenn es anginge, ihre Landschaften ohne Figuren malen; diese möchten auch in der Landschaft selbst

die Landschaft nur als untergeordneten Theil behandeln. Auch diese entfernen sich durch die Einseitigkeit ihrer Ansicht von dem wahren Zwecke ihrer Kunst, indem sie das der landschaftlichen Natur eigenthümliche, von der Staffirung unabhängige, Interesse verkennen, und dadurch die Selbstständigkeit dieses Kunstzweiges aufheben.

Die Staffirung einer Landschaft sol weder ein blosser unbedeutender Zierrath, noch die Hauptsache in derselben seyn. Die Wahl der Figuren und Beiwerke steht freilich in der Wilkür des Künstlers, und er hat keine Verbindlichkeit, seiner Staffirung immer durch eine historische oder poetische Handlung ein hohes Interesse zu geben; doch fodert man mit Recht, dass sie nicht unbedeutend, dass sie passend gewählt, und dass sie poetisch behandelt sei; denn dies fodert überhaupt der Zwek der Kunst für jeden Theil einer Darstellung. Übrigens je bedeutender der Maler den Inhalt seiner Staffirung wählt, je poetischer er ihn behandelt, desto mehr

Interesse erhält seine Landschaft, desto höher ist der Kunstgenus den sie gewährt. Nur sol, unter allen Umständen, die Landschaft als die Hauptsache, und die Figuren nebst dem Beiwerk als der untergeordnete Theil erscheinen. Werden sie der Landschaft nicht gehörig untergeordnet, so stören sie die Harmonie, und mit ihr die ästhetische Einheit des Ganzen.

Einen Gegenstand andern unterordnen heist, ihn in der Komposizion so ordnen, dass er ihnen nicht die Aufmerksamkeit, die ihnen gebürt, entziehe. Wie gros oder wie klein übrigens die Figuren im Verhältnisse zur Landschaft seyn sollen, läst sich nicht bestimmen, denn es hängt davon ab, wie nahe oder wie fern der Künstler die Figuren stellt, auf welchen Grund er sie bringt. Da sollen sie auf der Stelle, wo sie sich befinden, immer das richtige Verhältnis der Grösse und Haltung zu den landschaftlichen Gegenständen haben. Die Grösse dieser lezteren ist aber nicht immer so genau bestimbar; denn ein Felsen, ein Baum etc. kan bald

grösser, bald kleiner seyn. Der Künstler mus darin ein gewisses Verhältnis der Schiklichkeit beobachten, und er wird wohl thun, wenn er die Figuren lieber ein wenig kleiner, als zu gros hält, weil sie im lezten Falle leicht die Gegenstände der Landschaft verkleinern, und dadurch der Wirkung des Ganzen nachtheilig werden.

Es giebt aber ein Verhältnis der Figuren zur Landschaft, wo jene aufhören Staffirung zu seyn, und wo diese Scene und Grund der Handlung wird. Zu diesem Verhältnisse darf es in der Landschaftmalerei nie kommen, weil Gemälde der Art aufhören würden, Landschaften zu seyn. Menschliche Figuren interessiren schon durch sich selbst mehr, als landschaftliche Gegenstände, besonders wenn sie durch ihre Bedeutung oder durch ihr Handeln noch ein besonderes Interesse erhalten. Wenn sie also in einer Landschaft mit zu grosser Wichtigkeit behandelt werden, so leidet immer diese darunter, ohne dass darum der historische Inhalt seine

volle Wirkung thue. In dem Sinne ist es wahr, dass zu grosse Bedeutsamkeit der Figuren der Landschaft nachtheilig werden kan; und um so mehr wird dies der Fal seyn, wenn das Einzelne in derselben nicht gehörig karakteristisch dargestellt ist.

Kaspar Poussin und Claude haben für die Figuren in ihren Landschaften gewönlich das schikliche Verhältnis der Grösse beobachtet. Bei ihnen wird die vorzugsweise mit der Gegend beschäftigte Aufmerksamkeit nie zur Unzeit durch die Figuren davon abgezogen. Wenn zuweilen in den Landschaften des lezten die Figuren etwas zu gros, und in den Farben zu grel und ohne gehörige Haltung erscheinen, so rührt dies daher, dass sie, auf dem Plane wo sie stehen, nicht das richtige Verhältnis zu den übrigen Gegenständen, und in der Farbe nicht die gehörige Zusammenstimmung mit dem Tone des Ganzen haben. Die Ursache dieser Fehler ist wohl, dass Claude die Figuren in seinen Landschaften gewönlich von anderen Künstlern malen lies, weil er diesen

Theil seiner Kunst nicht gehörig ausgebildet hatte. Die beiden grösseren Landschaften des Herman Schwanfelt im Palast Doria in Rom, deren eine die Geburt des Adon, die andere Venus welche den schlafenden Nimfen den kleinen Adon raubt, zur Staffirung hat, so wie die erste der sechs lunettenförmigen Landschaften des Annibal Carracci in demselben Palaste, in der ein Fährman die auf ihrer Flucht begriffene heilige Familie nahe bei einem Städtchen über einen Flus gesezt hat, dürften wohl für die Grösse der Figuren im Verhältnisse zu der Landschaft das äusserste Mass darbieten; so wie diejenige unter den eben erwähnten sechs Landschaften des Carracci, welche die Grablegung Christi enthält, für ein Muster von Zusammenstimmung der Landschaft in Komposizion und Ton mit dem Inhalt der Staffage gelten kan.

Was bisher über das Verhältnis der Figuren zur Landschaft, und von der nöthigen Unterordnung jener unter diese, gesagt

ist, gilt blos für die Landschaftmalerei; denn in dieser sol die landschaftliche Scene immer das Hauptwerk seyn. Ihr Zwek ist: Erregung einer ästhetischen Stimmung durch die Darstellung idealischer Scenen der landschaftlichen Natur, in denen die Staffirung dient, den ästhetischen Karakter der Landschaft näher zu bestimmen, und derselben sowohl durch ihren Inhalt, als durch die poetische Behandlung desselben, ein höheres Interesse zu geben. Die Stimmung sol aus der Landschaft, nicht aus den Figuren hervorgehen; nur in so fern als dies geschieht, ist sie Landschaftmalerei.

Es giebt aber auch Darstellungen, wo Figuren und Landschaft auf solche Weise vereinigt sind, dass die vom Künstler beabsichtigte Wirkung durch beide gleichmässig hervorgebracht wird; Darstellungen gemischter Art, welche, wegen des wesentlichen Antheils, den die Landschaft an dem Inhalte hat, weder ausschliessend der dramatischen, — noch

auch, wegen der grösseren Wichtigkeit der Figuren, die hier nicht mehr blos Staffirung, sondern ein Haupttheil des Werkes sind, ausschliessend der Landschaftmalerei angehören, sondern eine eigene, aus der Vereinigung beider entstehende, Mittelgattung ausmachen.

Die Abtheilung der Malerei in verschiedene Fächer ist zwekmässig und nothwendig, um die besonderen Zwecke und Regeln eines jeden Faches genau zu bestimmen, und jedem seine Gränzen zu sichern; aber sie ist einseitig und pedantisch, wenn man nicht zugleich den höheren, algemeinen Zwek der Kunst vor Augen hat, dem jene besonderen Zwecke untergeordnet sind; wenn man nicht auch zugleich auf die in der Kunst vorkommenden Verbindungen verschiedener Fächer, und auf die dadurch entstehenden Mittelgattungen, Rüksicht nimt, deren Produkte eben so gut ächte Kinder der Kunst und des Genies sind, als die in den bekanten Hauptgattungen erzeugten, und durch welche das Gebiet der Kunst ein volständiges,

zusammenhangendes Ganzes ausmacht, wie die Natur. Der genialische Künstler kümmert sich nicht um die Abtheilungen der Theoretiker. Ihm genügt die ästhetische Zwekmässigkeit; gleichviel übrigens in welcher Form sich die neuen Verbindungen seines dichterischen Erfindungsgeistes darstellen.

Der algemeine Zwek der Malerei ist, durch Darstellung sichtbarer Gegenstände, wie sie durch Form und Farbe in ihrem eigenthümlichen Karakter erscheinen, das Gemüth ästhetisch zu beschäftigen. Dieser Zwek kan auf mannigfaltige Weise von ihr ausgeführt werden, je nachdem der Künstler entweder ausschliessend eine oder die andere Art von Gegenständen dazu wählt, oder mehrere Arten derselben in einer Darstellung verbindet; je nachdem er, in dieser Verbindung, die verschiedenen Gegenstände als Haupt- und Nebenwerk entweder einander u n t e r o r d n e t, oder sie zu gleichmässiger Wirkung einander b e i o r d n e t. Dem gemäs giebt es, nach der gewönlichen Eintheilung: dra-

matische Gemälde, Landschaften, Seestücke, Thierstücke, Architekturstücke, Blumenstücke etc. in welchen die Gegenstände, die diesen verschiedenen Arten malerischer Darstellungen den Namen geben, als die Hauptsache erscheinen, der alles andere untergeordnet ist. Aber es giebt auch Darstellungen, wo Handlung und Landschaft, Menschen und Thiere, wo Scenen der Land- und Wasserwelt mit Menschen, Thieren und Gebäuden auf mannigfache Weise so mit einander verbunden sind, dass keine absichtliche Unterordnung eines Theiles unter den andern stat findet, weil eben durch ihr gleichmässiges, harmonisches Zusammenwirken der ästhetische Zwek erreicht werden sol. Die Absicht des Künstlers und die Idee des Werks bestimmen hier alles, nicht eine einseitige und voreilige Theorie.

Es giebt eine natürliche, und eine absichtliche Unterordnung in der Kunst. Die natürliche hängt vornemlich von optischen Gesetzen ab, vermöge derer ein Gegenstand, je nachdem er dem Auge

näher oder entfernter, grösser oder kleiner, deutlicher oder undeutlicher, stärker oder schwächer beleuchtet, leuchtender oder dunkler gefärbt erscheint, und in demselben Grade die Aufmerksamkeit mehr oder weniger auf sich zieht. Diesem nach ist der entferntere, folglich kleinere, der undeutlichere, schwächer beleuchtete, unscheinbarer gefärbte Gegenstand dem näheren, folglich deutlicher sichtbaren, dem stärker beleuchteten, leuchtender gefärbten, natürlich untergeordnet. Nach diesen Regeln verfährt auch der Künstler in der Anordnung seiner Komposizion, je nachdem er Gegenstände einander beiordnen oder unterordnen wil. Er sucht die natürliche Unterordnung noch durch allerlei Kunstgriffe, z. B. durch Leitung des Lichts, durch die Wahl unscheinbarer Farben, durch stärker abgestufte Haltung, durch vernachlässigte Behandlung zu verstärken, und zugleich durch die entgegengesczten Mittel dem Hauptgegenstande mehr Wirkung zu geben. Ist es daher des Künstlers Absicht, vornemlich Figuren oder landschaftliche Scenen, oder Thiere, oder

Gebäude darzustellen, so wird er seine Komposizion danach anordnen, so dass jene Gegenstände vorzugsweise die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; die übrigen Gegenstände wird er als Nebenwerk behandeln. Ist es aber seine Absicht, oder erfodert es der Inhalt, dass die ästhetische Wirkung seines Werkes nicht aus Einem jener Gegenstände vorzugsweise, sondern aus der Verbindung mehrerer hervorgehen sol, so wird er dem gemäs seine Darstellung einrichten, die Figuren der Landschaft, oder die Landschaft den Figuren dergestalt beiordnen, dass sie vereint die verlangte Wirkung leisten.

So können Landschaft und Figuren in allen Verhältnissen verbunden seyn, von der blossen Landschaft, die nur eine unbedeutende Figur zur Belebung der Gegend zeigt, bis zum dramatischen Gemälde, wo wenig unbedeutende Landschaft der Handlung zum Hintergrunde dient. Jede Darstellung in welcher die Figuren der landschaftlichen Scene zur Staffirung dienen, gehört der Landschaftmalerei an,

so wie jede Darstellung, wo die Landschaft blos Scene und Grund einer dramatischen Handlung ausmacht, der dramatischen Malerei angehört. Die Darstellungen endlich, wo Figuren und Landschaft so einander beigeordnet sind, dass keiner dieser Theile allein Haupt- oder Nebenwerk ist, sondern beide gemeinschaftlich und gleichmässig die ästhetische Wirkung der Darstellung hervorbringen, gehören zu einer Mittelgattung, die den Übergang zwischen zwei oder mehr abgesonderten Fächern macht, und zur glüklichen Bearbeitung ein grosses gewandtes Talent, und vielseitige Bildung erfodert. Denn um in einer solchen Mittelgattung etwas zu leisten, mus der Künstler in mehr als Einem Fache Meister seyn; er mus eben sowohl Menschen und Thiere, als Landschaften malen können, und einen fruchtbaren, vielgeübten Erfindungsgeist besitzen; daher auch nur grosse Meister in den beiden ersten Fächern, die zugleich ein besonderes Studium auf die Landschaftmalerei verwendet hatten, ein Tizian, Carracci, Dominichino, Nikolas Poussin, Rubens,

Lairesse, Wouvermann, Berghem, Stendardo u. a. sich in dergleichen Darstellungen hervorgethan haben.

Auch über das Studium des Einzelnen, und über die Ausführung, herschen unter den Künstlern verschiedene Maximen. Manche halten das genauere Studium des Einzelnen, und eine sorgfältige vollendete Ausführung wie z. B. Claude seinen Landschaften gegeben hat, für überflüssig, für kleinlich und mit dem grossen Stile der Landschaftmalerei unverträglich. Sie behaupten, dass die treue Nachahmung des Einzelnen dem idealischen Karakter des Ganzen widerstreite; und indem sie ihr Studium vornemlich auf die Komposizion richten, vernachlässigen sie das Einzelne und die Ausführung. Andere im Gegentheil legen auf diese Theile einen sehr hohen Werth. Sie suchen in dem karakteristischen Ausdruk des Einzelnen, und in einer fleissigen, sehr geendigten Ausführung ihr Talent, ihr gründliches Streben nach Wahrheit, und ihren Fleis an den Tag zu legen, und behaupten, dass

eine Landschaft, so vorzüglich auch die Komposizion derselben seyn mag, ohne den Ausdruk des Individuellen und Karakteristischen, und ohne eine vollendete Ausführung, nur halben Werth haben, und wie eine blosse Skizze zu betrachten sei.

Auch dieser Widerstreit der Meinungen, welcher daher rührt, dass viele Künstler über das Studium der Natur sowohl, als über die Anwendung desselben, einseitige und verkehrte Begriffe haben, weil sie sowohl ihre Ansicht, als ihre Ausübung nicht dem Zwecke der Kunst gemäs mit poetischem Sinne nach der Natur, sondern nach den Werken dieses oder jenes älteren oder neueren Meisters bilden, läst sich durch richtige, aus dem Wesen der Kunst geschöpfte, Grundsätze heben. Auch hier liegt die Wahrheit zwischen beiden einseitigen Behauptungen, und wird nur durch eine alseitige Betrachtung des Gegenstandes ganz und richtig eingesehen.

Da in jedem Kunstwerke die ästhetische Idee der Grundkeim ist, aus dem das Ganze sich organisch entwickeln, und zur

schönen Einheit gestalten sol, und da dieses nur durch ein genialisches Erfinden und zwekmässiges Anordnen der Komposizion möglich ist, so sieht man leicht, dass der Gedanke des Ganzen, und die ihn ausdrückende Komposizion das erste und wesentliche Erfodernis einer idealischen Landschaft sind. Eben so nothwendig aber ist auch, für die ästhetische Wahrheit, der karakteristische Ausdruk, oder das Individuelle der einzelnen Theile, aus denen das Ganze besteht. Dieser Karakterausdruk des Einzelnen verträgt sich nicht nur durchaus mit jedem, auch dem grösten Stile, sondern er ist demselben sogar nothwendig, weil ohne ihn die Darstellung leer und unbefriedigend ist. Zur idealischen Schönheit des Ganzen mus durchaus noch die individuelle Wahrheit des Einzelnen hinzukommen, wenn die Darstellung ein volständiges Kunstwerk seyn sol. Dem Landschaftmaler mus also das Studium des Einzelnen eben so wichtig seyn, als das Studium des Ganzen. Denn so wenig eine mechanische Zusammenstellung von landschaftlichen Gegenständen, und eine leere

Harmonie der Farben den ästhetischen Sin befriedigt, wenn nicht auch eine Idee das Ganze verbindet, wenn nicht auch die Lokalfarben der einzelnen Gegenstände wahr ausgedrükt sind; eben so wenig befriedigt auch die schöne Form des Ganzen, wenn nicht auch jeder Gegenstand nach seiner Eigenthümlichkeit in Form und Stof karakteristisch wahr ausgedrükt ist. Was endlich die Ausführung betrift, welche der Darstellung erst ihre Vollendung giebt, so mus dieselbe immer der Grösse des Bildes und der Beschaffenheit des Inhalts angemessen seyn. Sie sol weder vernachlässigt, noch mühselig, weder geschmiert noch gelekt scheinen; eine freie von der Stimmung des Ganzen geleitete Hand sol den Pinsel mit Leichtigkeit und Nachdruk, mit Zartheit und Kraft führen, je nachdem der Inhalt es fodert. Ein Poussinscher Sturm, ein Gewitter von Salvator Rosa, wo sich die Natur im Aufruhr zeigt, fodern auch in der Ausführung eine andere Behandlung des Pinsels als ein schöner Sommernachmittag von Claude, wo sie in Ruhe und in der reizendsten Schönheit

und Harmonie ihrer Farben erscheint. Übrigens sol jedes Gemälde, von dem gehörigen Abstandspunkte aus betrachtet, so erscheinen, wie die Natur selbst aus diesem Abstandspunkte erscheinen würde; so dass jeder Gegenstand im Verhältnis seiner Nähe und Entfernung seine Theile bestimter oder unbestimter zeigt. Die kleinliche Miniaturmanier eines Breughel ist der schönen Ausführung eben so wenig angemessen, als die unverschämte Frechheit, womit ein Salvator Rosa, Bourguignon und Rosa von Tivoli meistens ihre Landschaften, ihre Bataillen und Thierstücke hingestrichen haben. Jede Landschaft, welches Stiles, welches Inhalts sie seyn mag, fodert demnach eine ästhetische Idee als Grundlage und Keim des Werks; eine dieser Idee entsprechende Komposizion; karakteristische Wahrheit des Einzelnen; und zwekmässige Ausführung zum gehörigen Ausdruk des Einzelnen und Ganzen. Nur wo diese Erfordernisse sich in ästhetischer Einheit beisammen finden, hat die landschaftliche Darstellung Volständigkeit.

Die Landschaftmaler, welche den individuellen Karakter jedes einzelnen Gegenstandes treffend auszudrücken verstehen, sind eben so selten, als die Historienmaler, welche im fisiognomischen Ausdruk etwas leisten. Die meisten begnügen sich mit einem unbestimmten Ausdruk für den sie sich eine gewisse Manier gebildet, oder von andern entlehnt haben; und glauben, diesen Mangel an Karakter durch eine gefällige Harmonie des Ganzen zu ersetzen. Aber dergleichen Landschaften sind leer, unbefriedigend, und halten höchstens einen flüchtigen Überblik aus; und da ihrer Komposizion gewönlich auch die poetische Grundlage mangelt, welche, wie in Poussins flüchtig, und ohne Wahrheit des Einzelnen, ausgeführten Landschaften, für die andern Mängel entschädigen könte; da selbst die auf den Effekt berechnete Harmonie der Farben gewönlich nicht einmal Wahrheit hat: so bleibt solchen Landschaften in der That so wenig Verdienst übrig, dass sie kaum auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch machen dürfen. Es scheint dass einige der neueren Ästhetiker

ihren Begrif von der Landschaftmalerei aus solchen mittelmässigen, bedeutungslosen Arbeiten gezogen haben, da sie über diesen Zweig der Kunst so geringfügig urtheilen. Wir betrachten dieselbe aber hier nicht nur nach dem, was sie in ihren volkommensten Mustern geleistet hat, sondern auch nach dem, was sie, in Hinsicht auf ihren Zwek und die ihr zu Gebote stehenden Mittel, zu leisten vermögend ist, und das selbst Claude und Poussin nur zum Theile erreicht haben. Aus diesem Gesichtspunkte erscheint sie ungefähr in demselben Verhältnisse zur dramatischen Malerei, in welchem die lyrische Poesie zur epischen und dramatischen steht.

Es ist merkwürdig, dass schon frühe, seit dem Entstehen der Landschaftmalerei in Italien, diese Kunst sich in zwei Schulen getheilt, und sich auf zwei Wegen zu ihrer erreichten Volkommenheit ausgebildet hat. Die eine und ältere, für deren Stifter Tizian zu halten ist, in dessen Fusstapfen Girolamo Muziano, Annibal Carracci, Nikolas und Kaspar

Poussin, Viola, Francesco Grimaldi und Salvator Rosa den grossen Stil der Landschaft kultivirt haben, hat ihre Aufmerksamkeit mehr auf die Komposizion als auf die Ausführung, mehr auf das Ganze als auf das Einzelne, mehr auf das Grosse, Ernste und Bedeutende, als auf das Schöne, Anmuthige, Reizende und Vollendete, mehr auf den historischen und poetischen, als auf den landschaftlichen und technischen Theil der Darstellung gerichtet; welches wohl darin seinen Grund hat, dass alle Meister dieser Schule entweder selbst Historienmaler waren, oder doch, wie Kaspar Poussin, Viola und Grimaldi, von Historienmalern ihre Bildung empfingen. Die andere Schule, die Paul Brill, ein Niederländer, in Italien stiftete, welcher Breughel, Agostino Tassi, Claude, Schwanevelt, Both und einige andere, sämtlich Landschaftmaler von Profession, angehören, hat vornemlich den landschaftlichen Theil dieser Kunst ausgebildet, welcher in Claude zu seiner höchsten Volkommenheit gelangte. Ohne die Komposizion zu

vernachlässigen, richtete sie ihr Studium besonders auf das Mannigfaltige der einzelnen Gegenstände in ihren Formen und Farben, auf wahre Lokaltöne, auf die Wirkungen des Lichts und der Luft in den verschiedenen Tageszeiten, auf Haltung, Harmonie, und sorgfältige Ausführung. Sie strebte mehr nach Schönheit, Anmuth und Reiz, als nach Bedeutsamkeit und Grösse, und legte das Interesse immer in die Landschaft selbst, weniger in den Inhalt der Staffirung. Was hier von dieser Schule überhaupt gesagt ist, gilt grösten-theils blos von Claude allein, und von ihm im höchsten Grade; denn er war der gröste Künstler der aus ihr hervorging, und ist wenn auch nicht als das Haupt einer neuen Schule, doch als der Begründer einer neuen Epoche und eines besonderen Stiles in dieser Kunst anzusehen, die er, wie Rafael die dramatische Malerei, auf ihren Gipfel erhob.

Eben so giebt es auch noch in unseren Zeiten, vornemlich in Italien, wo allein diese Kunst in dem höheren Stile kultivirt

wird, zwei verschiedene Sekten, deren eine vorzugsweise auf Erfindung und Komposizion ihr Bestreben richtet, und die anderen Theile, besonders das Einzelne, wodurch in die idealische Landschaft Karakterwahrheit und Individualität gebracht wird, vorsezlich und oft gröblich vernachlässigt; wärend die andere sich blos eine geistlose Nachahmung der Manieren Anderer, das Mechanische der Behandlung, und den gefälligen Effekt einer leeren Farbenharmonie, zum Zwecke macht, dagegen die Komposizion als Nebensache behandelt, von dem Poetischen dieser Kunst aber gar keine Ahndung hat. Neben diesen beiden Parteien, deren eine gewönlich den Poussin, die andere den Claude vergöttert und nachäfft, ohne sie zu verstehen, giebt es aber auch noch eine kleine Zahl ächter, selbstständiger Künstler, die keinem Ansehen huldigen, kein Vorbild der Kunst zu ihrem Muster nehmen, sondern sich mit unbefangenem Sinne an die Natur selbst wenden, aus ihr durch beharrliches Streben den individuellen Karakter der Gegenstände entwickeln, an ihr

den Stil ihrer Darstellung, die Manier ihrer Ausführung bilden, von ihr die Motive ihrer Erfindungen entlehnen; deren Werke darum auch den Stempel der Natur, wie sie in ihrer Individualität sich abspiegelt, unverkenbar an sich tragen. Unter den jezt lebenden Landschaftmalern, deren Arbeiten der Verfasser zu sehen Gelegenheit gehabt hat, gehören Hackert in seinen früheren Arbeiten, *) Mechau,

*) Hackert gehört eigentlich nicht sowohl zu den erfindenden Landschaftmalern, als vielmehr zu den Prospektmalern; indessen erheben sich doch seine Landschaften, sowohl durch die schöne Wahl, als durch den karakteristischen Ausdruk der italienischen Natur, und durch die in einzelnen Theilen, besonders in Vorgründen, nicht zu verkennende idealisirende Nachhülfe des Wirklichen zu einem malerisch-schönen Ganzen, weit über die gewönliche Prospektmalerei. Hackert hat das Glük in den schönsten Gegenden Italiens seine Urbilder zu finden, auf die seinem Talente für Nachahmung angemessenste Art benuzt. Von dichterischer

Reinhart, Boguet und der verstorbene Zürcher Hess, zu dieser schäzbaren Klasse von Künstlern, die, der Natur und ihrem Genius folgend, auf eigenen Wegen wandeln.

Die Marinenmalerei, die sich, als Nebenzweig, der Landschaftmalerei an-

---

Erfindung haben seine Werke in dem, was er hinzugethan hat, nichts an sich, auch seine Staffirung erhebt sich nicht über das Gemeine. Aber er verstand sich vorzüglich auf das Malerische, und wuste dies in seiner Eigenthümlichkeit so gut aufzufinden, und so karakteristisch auszudrücken, dass seine vorzüglicheren Arbeiten in dieser Hinsicht oft die Schönheit und den Werth der von guten Künstlern erfundenen Landschaften haben. Dieser Verdienste wegen, die zugleich das Studium der Landschaftmalerei mehr auf die Wahrheit des Einzelnen gerichtet haben, und weil er sich seine Manier selbst nach der Natur methodisch gebildet hat, nennen wir ihn hier mit unter den erfindenden Künstlern.

schliesst, hat zum Zwecke Ansichten des Meeres in den verschiedenen Situazionen und Erscheinungen, die demselben eigenthümlich sind, malerisch darzustellen; und auch ihren erfundenen Darstellungen mus eine ästhetische Idee zum Grunde liegen.

Die Natur dieses Elements bringt es mit sich, dass die Darstellungen desselben weniger Mannigfaltigkeit haben können, als die Darstellungen der landschaftlichen Natur. Die Oberfläche des ruhigen Meeres ist immer dieselbe; auch in seinen Bewegungen herscht nur Ein Gesez; desungeachtet ist es noch immer in den Situazionen und Erscheinungen die es darbietet, einer grossen Verschiedenheit fähig; denn ausser den Küstenumgebungen und Hafen, die den Vordergrund oder die Aussicht zieren, und so eine Verschiedenheit des Ortlichen bewirken können, bringen auch Licht und Luft, und die diesem Elemente eigene Durchsichtigkeit und Beweglichkeit, mancherlei auffallende Wirkungen hervor; daher die malerischen Situazionen der

Merransichten meistens auch zugleich Effektstücke bilden.

Das Leben des Menschen auf dem Meere ist ein durchaus künstliches; er mus sich die Herschaft über dieses Element erst durch Klugheit und Muth erringen. Es ist nicht zu seinem Aufenthalt bestimmt, und zu seinem Dasein nicht gerade nothwendig; aber es ist ein Gegenstand, an dem er auf mannigfaltige Weise seinen Erfindungsgeist, seine Verstandes- und Körperkräfte üben kan, und der ihm anlockende Vortheile verheist, er mag nun zu seinem Unterhalt den Fischfang treiben, oder des Handels wegen entfernte Länder befahren. So sind denn auch die Lebensweise, die Beschäftigungen und Gewerbe der Menschen welche, so wie die beweglichen Wohnungen in welchen sie auf dem Meere leben, ganz von denen des festen Landes verschieden. Seegemälde haben also auch eine ganz eigenthümliche Staffirung; ein anderes menschliches Leben regt sich in ihnen; andere Motive bieten

sich dem Künstler dar; andere Gegenstände bestimmen die Richtung seines Studiums.

Auch das Meer hat unter verschiedenen Himmelstrichen seinen eigenen Karakter; einen andern hat das Mittelmeer, einen andern das Nordmeer und der grosse Ozean. Das Mittelmeer ist heiter und freundlich; malerische Gebirgsküsten umgürten es nah und fern, Inselgruppen erheben sich hier und dort; ringsum winken wirthliche Meerbusen von regen Handelsstädten bekränzt, den kühnen Segler in sichere Häfen; der Himmel mit seinen Lichtern spiegelt sich glänzender auf der ruhigen oder bewegten Fläche, die selten von Stürmen empört wird. Ernst und düster hingegen ist der Karakter des Nordmeers, dunkler und gewaltiger sind seine Wogen, unaufhörlich rauscht und brandet die ebbende und fluthende Woge des Ozeans an den Dünen niederer unwirthlicher Küsten, oder an hochgethürmten, nakten Kreidenbergen. Keine Schranke hemmt den Blik auf der unermeslichen Wasserwüste; graue Nebel

und sturmdrohende Wolken verhüllen oft lange das heitere Blau des Himmels, und kein südlicher Farbenglanz schimmert auf den schäumenden Gipfeln der düsterblauen Woge. Diese Verschiedenheit des Karakters finden wir auch in den Seestücken der italienischen und südfranzösischen, und der niederländischen Maler wieder; vorzüglich haben ihn Vernet und Backhuysen aufs wahrste und treffendste ausgedrükt. Nordländer, welche das Mittelmeer an den Küsten Italiens oder des südlichen Frankreichs nie gesehen haben, werden leicht Vernets Seestücke im Kolorit für übertrieben halten; aber sie sind es nicht. Der Dunstkreis des Mittelmeeres hat wirklich jenen hohen Licht- und Farbenglanz, jenen warmen, glühenden Luftton, und schon früher haben Agostino Tassi und Claude ihn in ihren Seestücken zu erreichen gesucht.

Die Wirkungen des Auf- und Unterganges der Sonne, und des Mondlichtes sind die Haupteffekte ruhiger Situazionen

in Seestücken, und zu diesen wählt der Maler eine passende Staffage, entweder aus der wirklichen Welt, oder aus der Welt des Alterthumes. Fischer, die in ihrem Gewerbe begriffen sind, die ihre Netze spannen, oder den Fang heraufziehen, ihn ans Ufer bringen, nach volbrachtem Zuge ihre Netze troknen; idillische Scenen des Fischerlebens; oder wenn ein Hafen der Schauplaz des Gemäldes ist, die mancherlei Beschäftigungen und Auftritte die an solchen Örtern vorgehen, das Ein- und Auslaufen der Schiffe, das Ein- und Ausladen der Waaren, das Bauen und Ausbessern der Fahrzeuge, der Verkehr von Menschen verschiedener Länder und Trachten, die ein gleicher Zwek an solchen Orten versammelt u. dgl. m. sind die gewönliche Staffirung solcher Bilder; und der wahre Künstler wird auch solche Gegenstände des wirklichen Lebens durch Zurükführung auf eine Hauptidee poetisch zu behandeln wissen. Staffirungen edlerer Art bietet die alte Fabel und Geschichte dar, wodurch das Seestük an Interesse

gewinnen kan; doch beruhet die Güte desselben vornemlich auf der gelungenen Darstellung der Situazion. Die schon vorhin genanten Tassi, Claude und Vernet haben sich, unter anderen Marinenmalern, in der Darstellung ruhiger Situazionen und Lichteffekte, welche den Karakter des Meeres von seiner gefälligen, schönen Seite zeigen, so wie van der Neer in nächtlichen, vom Monde beleuchteten Seestücken, vorzüglich ausgezeichnet. Zwar sind Neers Mondstücke vielmehr Landschaften von der gemischten Art, als eigentliche Marinen; doch hat er seine Mondeffekte gewönlich auf dem Wasser ausgedrükt, und deshalb ist er hier mit aufgeführt.

Von seiner ernsten, furchtbar-erhabenen Seite zeigt sich das Meer in heftig bewegten Situazionen, in Stürmen und Ungewittern. Hier erscheint es als ein zerstörendes Element, gegen welches der Mensch zwar anzukämpfen vermag; dem er aber auch oft, wenn die Umstände alle Gegen-

wehr des Muthes und der Geschiklichkeit vereiteln, unterliegen mus. Seestürme sind, wie jeder Gefahr drohende Gegenstand, für den blossen Anblik furchtbar, und bei eigener Sicherheit gewähren sie ein schauerliches Vergnügen. Wenn aber Menschen in wirklicher Gefahr mit dem empörten Elemente um ihr Leben ringen, so wird gewis in jeder menschlichen Brust der Schmerz des Mitgefühls das Vergnügen zerstören. Nur für die Kunst sind pathetische Gegenstände dieser Art von hohem Interesse, und erregen jenes aus Simpatie und Schönheitsgefühl gemischte Vergnügen, das im höchsten Masse die tragische Kunst auf der Bühne, und im gemässigterem Grade die pathetischen Darstellungen der bildenden Kunst, Laokoon, Niobe, der Kindermord Rafaels und andere ähnliche, gewähren. In dergleichen Seestürmen pathetischen Inhalts haben sich mehrere Maler, vorzüglich Peter von Molyn, seiner Seestürme wegen von den Italienern Tempesta genant, Manglard, Vernet, und unter

den Niederländern Backhuysen hervorgethan. Von Manglard fanden sich sonst einige trefliche Gemälde dieser Art im Palast Rospigliosi in Rom, in denen sowohl der Natureffekt solcher Scenen, als auch die Poesie der Staffirung, so vortreflich wahr und pathetisch ist, dass ihn sein sonst in mancher Hinsicht grösserer Schüler Vernet darin schwerlich übertroffen hat. Tempesta hat den Sturm auf dem Meere in seiner ganzen Schreklichkeit dargestellt; fürchterlich tobt in seinen Bildern das empörte Meer, die von demselben umhergeworfenen, scheiternden, sinkenden Schiffe und der nächtliche schwer herabhangende Himmel, aus dem die Blitze hervorzucken, machen vereint eine erschütternde Wirkung; man fühlt die unwiederstehliche Wuth des furchtbarsten aller Elemente; aber keiner hat wahrer und volkommener den materiellen Karakter desselben in seiner Durchsichtigkeit, Farbe und Beweglichkeit, auszudrücken verstanden, als Backhuysen.

Wie Bäume der Hauptgegenstand des

Studiums für den Landschaftmaler sind, so ist es das Wasser für den Marinenmaler; auch ist das Karakteristische des Wassers in Materie und Form, die Durchsichtigkeit und flüssige Beweglichkeit, nicht minder schwierig aufzufassen und auszudrücken, als die verschiedenen Karaktere der landschaftlichen Gegenstände. Es gehört dazu ein besonderes Talent und vielfältiges Studium, und es lassen sich Beispiele anführen, dass sehr geschikte Künstler jene Eigenthümlichkeiten nicht auszudrücken im Stande waren, so sehr ihnen auch der karakteristische Ausdruk anderer Gegenstände gelang.

Seeschlachtengemälde verhalten sich zu eigentlichen Seestücken ungefähr so, wie Bataillenstücke zu Landschaftgemälden. In beiden sind Meer und Landschaft blos als der Schauplaz der Handlung zu betrachten, die den Hauptgegenstand der Darstellung ausmacht. Sie gehören daher auch eigentlich zur dramatischen Malerei, und unterscheiden sich unter an-

dern auch darin, dass in den Landschlachten die Pferde eine vorzügliche Rolle spielen, und dem Maler Gelegenheit geben in der schwierigen Darstellung dieses schönen und malerischen Thieres seine Geschiklichkeit zu zeigen. In den Seeschlachten sind die Schiffe die eigentlichen Maschinen des Krieges, und der feste Boden der Kämpfenden auf dem beweglichen Elemente; so sind denn auch die ganze Anordnung, das Einzelne, und die Motive, in beiden wesentlich verschieden.

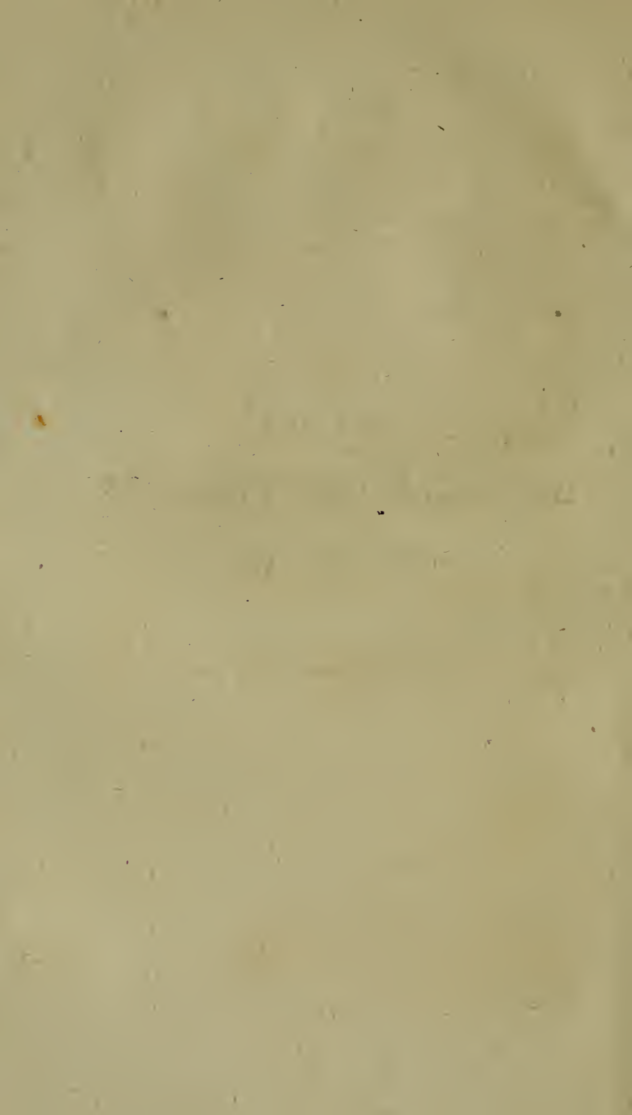
Das Wasser hat, vermöge seiner Klarheit und Beweglichkeit, etwas Belebendes und Erfreuliches für den Anblik. Man fühlt dieses noch stärker, wenn man, nach einem langen Aufenthalte in blossen Landgegenden, wieder einer Aussicht auf einen Flus oder Landsee, oder aufs Meer, geniessen kan. So auch in der Darstellung; und selten läst der Landschaftmaler dies heitere, belebende Element in seinen Komposizionen ganz fehlen. Im Gegentheil, er weis es in seinen verschiedenen Gestal-

ten dem jedesmaligen Karakter seiner Gegenden anzumessen. Quellen und Bäche läst er durch blumige Rasengründe rieseln; ein über Felsentrümmer rauschender Waldstrom belebt die öde wildverwachsene Bergkluft; Wasserfälle stürzen von schroffen Felsenwänden herab; spiegelhelle Teiche ruhen zwischen hügelichten Mittelgründen; in weiten Krümmungen windet sich ein Flus durch eine weitgeöfnete Gegend hin; Dörfer und Städte schmücken seine Ufer; und am fernen Horizont nimt ihn das Meer auf. Darum sind auch Küstengegenden schöner als Gegenden im Inneren des Landes, und der Reiz italienischer Landschaften wird dadurch noch mehr erhöhet, dass man fast von jedem höheren Standpunkte, der eine weite Übersicht gewährt, auch das Meer im Gesichtskreise hat. Ihre anmuthigsten Gegenden und Aussichten verdankt die Schweiz ihren Landseen, die sich, von hohen Gebirgen eingeschlossen, durch ihr gekrümmtes Bette hinwinden, und die reizendsten Ufer mit malerischen Vorgebirgen bilden. So haben

auch die Landschaftgemälde den grösten Reiz für die Fantasie, welche Land und See in schöner Verbindung zeigen, wo, wie in Claude's schönsten Bildern, eine reiche anmuthige Gegend mit immer erweiterter Aussicht endlich am fernen Horizont vom Meere und von sanften Gebirgslinien begränzt wird.

V.

ÜBER DIE BEWEGLICHEN THEATER DES KURIO.



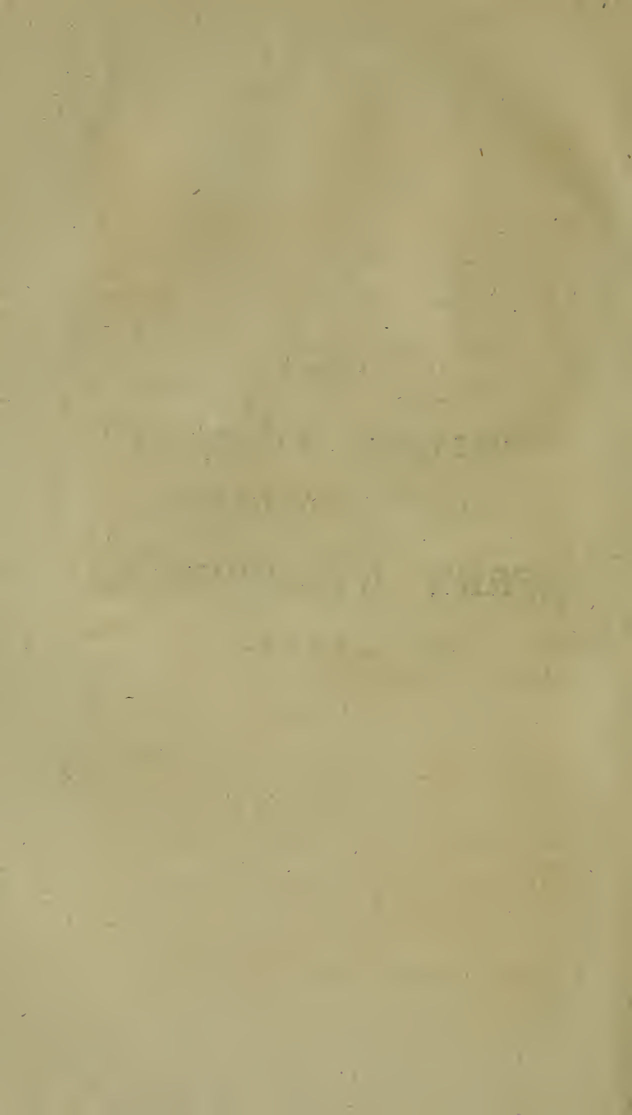
DEM

CHURFÜRSTL. BADENSCHEN

HOF-BAUDIREKTOR

HERRN WEINBRENNER

IN CARLSRUH.



Der Inhalt dieses kleinen Aufsatzes, mein werther Freund, ist Ihr Eigenthum, und diese Zueignung ist blos pflichtmässige Zurükgabe des Geliehenen. Immer hofte ich, Sie würden einmal die Früchte Ihrer klassischen Studien, zu denen auch die Wiedererfindung der beweglichen Theater des Kurio gehört, den Freunden der Architektur und des Alterthums mittheilen; aber vielleicht sind Sie bisher durch nöthigere Arbeiten von der Ausführung dieses schon in Rom von Ihnen gefassten Vorsatzes abgehalten worden. Um so eher habe ich mich entschlossen, die Beschreibung dieser Theater in die gegenwärtige Samlung meiner römischen Studien aufzunehmen. Möchten Sie doch jenen Vorsaz nicht aufgeben, sondern sich bald entschliessen, nicht allein diese, sondern auch Ihre übrigen Wiederherstellungen berühmter Gebäude aus den Nachrichten

alter Schriftsteller, als das Bad des Hippias, das Grabmal des Porsenna, die Villa des Plinius, den Kanal des Fucinischen Sees und andere ähnliche, in Ihren Mappen unter andern römischen Kunstschätzen noch verborgen liegende Arbeiten, endlich bekant zu machen. Jene Werke sind längst untergegangen, aber die Beschreibungen derselben dauern noch. Warum wollten Sie also, wärend Ihre Kunst sich und dem musenliebenden Fürsten, der sie pflegt und beschüzt, in ihrem Vaterlande rühmliche Denkmäler errichtet, nicht auch der Welt jene, dem klassischen Boden entsprossenen Erfindungen Ihres Geistes mittheilen, die zwar nur auf dem Papier erscheinen können, aber doch auf diesem vergänglichen Stoffe fähig sind, Werke von Granit und Marmor zu überdauern? Alle Freunde der Baukunst würden Ihnen für ein solches Geschenk danken.

F.

DIE BEWEGLICHEN THEATER DES KURIO.

Die Aufgabe, in zwei beweglichen Theatern ein ganzes Volk auf zwei Angeln herumzudrehen und aus beiden auf der Stelle ein Amfitheater zu bilden, gehört unstreitig zu den kühnsten und kolossalsten, welche je von einer ausschweifenden, nur durch das Ungeheure zu befriedigenden Einbildungskraft dem Verstande zur Ausführung vorgelegt worden sind. Selbst Plinius, der die grösten und prachtvollesten Werke der römischen Baukunst vor Augen hatte, betrachtete die beweglichen Theater des Kurio, von denen er uns eine kurze Nachricht hinterlassen hat, als den höchsten Gipfel der genialischen Tolkühnheit ihres Erfinders, und kan sich, bei der Beschreibung derselben nicht enthalten, seinem Unwillen über die Sitten-

verderbnis und den ungeheuern Aufwand der Römer Luft zu machen.

Was nun auch die strenge Sittenlehre wider den Zwek solcher Werke und wider den Geist des Zeitalters der sie hervorbrachte, einwenden mag, so fühlt man sich doch gezwungen, die Ausführung dieses Gedankens als eine der kühnsten und sinreichsten Erfindungen der Mechanik zu bewundern. Alles was wir von moderner Grösse und Pracht täglich um uns sehen, steht zu weit unter der Grösse und Pracht jener Zeiten des alten Rom, gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern, als dass wir, da wir nichts Ähnliches kennen, unsere Einbildungskraft zu einer lebendigen Vorstellung von solchen Riesenwerken erheben könten. Wir müssen sie uns vermittelst todter Zalen und Masse begreiflich machen; und das grösste das wir in dieser Art kennen, kan uns nur zum verjüngten Masstabe für jene dienen.

Unsere Theater, die einzige Anstalt zu öffentlichen Volksbelustigungen, die wir haben, mögen, wenn sie sehr gros sind,

drei- oder viertausend Zuschauer fassen. Aber was sind sie gegen die Theater des alten Rom, wo in dem kleinsten, dem Theater des Marcellus, zwei und zwanzigtausend Zuschauer Raum hatten? Das Theater des M. Skaurus, das nur für vier Wochen errichtet wurde, war mit dreitausend bronzenen Standbildern verziert und fasste achtzigtausend Menschen. Ein Amfitheater, das hundert und zwanzigtausend, ein Zirkus, der das ganze Volk der grösten Stadt in Deutschland, der zweihundert und achtzigtausend Zuschauer auf seinen Sitzen enthalten kan, übersteigen unsere Vorstellungskraft, und selbst der Anblik dieser Gebäude in ihren Trümmern giebt kein Bild von dem unendlichen Leben, von der Pracht und dem Getümmel, das sich einst in ihnen drängte.

Wir würden an der Ausführbarkeit solcher und ähnlicher Werke zweifeln, wenn nicht noch Denkmäler jener ungeheuern Grösse vorhanden wären, welche auch in ihren Trümmern noch fähig sind, den Nachrichten der alten Schriftsteller von

ähnlichen oder grösseren Werken der Baukunst, von denen ausser jenen Nachrichten keine Spur mehr vorhanden ist, Glauben zu verschaffen.

Werke wie die Obelisken, die Piramiden, die alten Wasserleitungen, das Kolosseum, der Ableiter des Fuzinischēn Sees etc. können uns überzeugen, dass die Nachrichten von den Labirinten, von kolossalen Androsfingen und babilonischen Gebäuden, welche Herodot erzählt, keine Märchen sind. Wir begreifen, dass Obelisken, Kolossen und ganze Häuser aus Einem Steine durch Menschenhände bewegt und versezt werden können, *) und zweifeln

*) Feron, ein König in Egipten, der Nachfolger des Sesostris, errichtete, da er durch ein gewisses Hausmittel von einer Augenkrankheit glüklich geheilt worden war, in allen berühmten Tempeln Denkmäler, unter denen besonders zwei Obelisken im Tempel der Sonne zu Sais, jeder aus Einem Stein, hundert Ellen hoch

nicht mehr an der mechanischen Ausführbarkeit der sinreichen Aufgabe des Kurio, den der Wetteifer mit dem Skaurus, dessen Spiele er zu übertreffen strebte, ohne seinen Reichthum zu besitzen, erfinderisch machte.

Ehe wir die Lösung dieser Aufgabe näher kennen lernen, wird es nöthig seyn, die Stelle des Plinius anzuführen, in welcher er sowohl dieses Werk, als das Theater des M. Skaurus beschreibt, welches ei-

---

und acht Ellen breit, merkwürdig waren. S. Herodot B. II. K. CXLVIII. — S. ebendaselbst von den Androsfingen und Kolossen des Königs Amasis. Derselbe König lies ein Haus, aus Einem Stein gehauen, zehn Tagereisen aus der Elefantenstadt nach Sais bringen. Zweitausend Mann brachten mit dessen Fortschaffung drei Jahre zu. Das Haus war von aussen ein und zwanzig Ellen lang, vierzehn Ellen breit, und acht Ellen hoch; von innen hatte es beinahe neunzehn Ellen Länge, zwölf Ellen Breite, und fünf Ellen Höhe.

gentlich den Gedanken zu jenem veranlaste. Sie kan uns zugleich eine Vorstellung von dem damaligen Aufwande reicher Privatpersonen geben.

Er sagt im sechs und dreissigsten Buche seiner Naturgeschichte, nachdem er mehrere Werke der römischen Baukunst, und zulezt die des Kaligula und Nero, als Muster einer ausschweifenden Üppigkeit und Verschwendung angeführt hat:

„Aber auch die beiden Kajen oder Nerone sollen dieses Ruhms (am verschwenderischesten gebauet zu haben) nicht geniessen. Ich werde zeigen, dass ihre unsinnige Bausucht durch die Gebäude des M. Skaurus noch übertroffen wurden, von dem ich nicht weis, ob seine Führung des Ädilenamtes den bürgerlichen Sitten verderblicher, oder ob das Unheil, das sein Stiefvater Sylla dem Staate brachte, dessen unumschränkte Gewalt so viele Tausende verwies, grösser gewesen ist.

„Dieser Skaurus führte wärend seines Ädilenamtes das gröste Werk auf, das je Menschenhände gemacht haben, das nicht

für eine bestimmte Zeit, sondern für die Ewigkeit erbauet schien. Es war ein Theater. Die Scene war drei Stokwerke hoch und hatte dreihundert und sechzig Säulen, — und dies in einer Stadt, welche ehemals einem der angesehensten Bürger, dem L. Krassus, nicht einmal sechs hymmetische Säulen ohne Rüge verstattete. Der untere Theil der Scene war von Marmor, der mittlere von Glas (eine seitdem nie wieder gehörte Verschwendung!), der obere von vergoldetem Tafelwerk. Die unteren Säulen waren zwei und vierzig Fus hoch, und zwischen ihnen waren dreitausend Standbilder von Erz aufgestellt. Der innere Raum fasste achtzigtausend Menschen: da hingegen das Amfitheater des Pompejus, nachdem die Stadt sich so sehr erweitert, und die Volksmenge sich vermehrt hatte, nur für vierzigtausend Zuschauer hinlänglichen Raum enthielt. Nächstdem war die übrige Geräthschaft von Attalischen Teppichen, Malereien, und dem zur Aufführung erfoderlichen Zubehör, so gros, dass von dem, was man davon, als zum täglichen Gebrauche überflüssig

nach dem Tuskulanischen Landsitze gebracht hatte, in dem von den Sklaven boshafter Weise angelegten Brande für hundert Millionen Sesterzien (ungefähr drei Millionen Thaler) verbrante.

„Die Betrachtung über diese ungeheuern Verschwender überwältigt meinen Geist, drängt ihn aus der vorgesezten Bahn, und nöthigt mich, eines noch tolkühneren Baues zu erwähnen. K. Kurio, welcher im Bürgerkriege unter Cäsars Partei sein Leben verlor, wolte das Leichenbegängnis seines Vaters durch Spiele feiern; aber er konte es dem Skaurus weder an Reichthum noch an Aufwand zuvorthun. Er hatte keinen Sylla zum Stiefvater, keine Metella, welche die Güter der Verwiesenen an sich kaufte, zur Mutter, keinen M. Skaurus, der so oft *Princeps civitatis* und der Schlund war, in den zur Zeit der Marianischen Bande der Raub aus den Provinzen zusammenflos, zum Vater. Skaurus konte es sich selbst nie wieder gleich thun; doch hatte er durch jenen Brand wenigstens den Vortheil, dass er

künftig keinen Nebenbuler im Verschwenden mehr befürchten durfte, da er hier die Schätze des ganzen Erdkreises zusammen geschlept hatte. Kurio muste sich also seines Erfindungsgeistes bedienen, und es lohnt der Mühe zu wissen, was er erfunden hat. Wir können uns dabei unserer Sitten freuen, und uns, mit jenen verglichen, nach unserer Art die Alten nennen.

„Er bauete zwei grosse neben einander stehende Theater von Holz; jedes ruhete schwebend auf einer drehbaren Angel. Auf beiden Theatern wurden des Vormittages Schauspiele gegeben, und beide standen mit den Rücken gegen einander gekehrt, damit die Bühnen durch ihr Geräusch einander nicht störten. Dann wurden sie schnel gedreht, so dass sie mit den Vorderseiten gegen einander standen. Das Breterwerk der Scene wurde hinweg genommen, die Flügel des Theaters schlossen an einander und bildeten nunmehr ein Amfitheater, in welchem Kurio dem römischen Volke, nachdem er es samt den

Magistraten also herumgefahren hatte, des Nachmittages Fechterspiele gab.

„Was wird nun jeder hier am meisten bewundern? den Erfinder oder die Erfindung? den Künstler oder den Urheber? die Kühnheit des Gedankens oder der Ausführung? den Gebietenden oder den Gehorchenden? Am meisten aber wird man wohl über die Tolheit des Volkes erstaunen, das sich auf so unsichere, gefährliche Sitze wagte. Hier siehst du sie, die Sieger des Erdkreises, die Überwinder der Welt, die Völker und Länder vertheilen, fremden Reichen Gesetze geben, und unter dem Menschengeschlechte unsterblichen Göttern gleichen, auf einem Kunstgerüste hangen und ihrer eigenen Gefahr frohlocken. O die feilen Gemüther! Warum klagt man noch über Cannæ? Welch ein Unglük konte entstehen! Wenn Städte von Erdrissen verschlungen werden, so herscht algemeine Trauer unter den Sterblichen. Aber siehe hier das ganze römische Volk, wie in zwei Fahrzeugen auf zwei Angeln schwebend und Zuschauer seines eigenen Kampfes mit

der Lebensgefahr! Bei der leichtesten Beschädigung des Gerüstes würde es des Todes seyn. Sucht man so die Gunst des Volkes bei den tribunizischen Versamlungen, dass man die Tribus in der Luft schweben läst? Was würde dieser Mann auf der Rednerbühne geleistet, was würde er nicht über ein Volk vermocht haben, das er hierzu bereden konte? In der That, es schien als ob das gesamte römische Volk bei den Begräbnisspielen am Grabmale seines Vaters gekämpft hätte. —

„Als die Angeln wankend waren und sich verrükt hatten, gab er seinen Prachtspielen eine andere Gestalt; er behielt die Form des Amfitheaters bei, und lies am lezten Tage auf zwei Scenen in der Mitte desselben Wetkämpfer auftreten, dann im Augenblicke die erhöheten Theile der Bühne *(pulpita)* wieder abbrechen, und führte noch an demselben Tage die von seinen Fechtern auf den Kampfplaz, welche an den vorhergehenden Tagen gesiegt hatten. Und doch war dieser Kurio kein König, kein Oberfeldherr, kein rei-

cher Mann; sein ganzes Vermögen bestand in der Zwietracht der Oberhäupter Cäsar und Pompejus."

Wenn wir diese Stelle mit Aufmerksamkeit lesen, so werden wir vornemlich auf drei Punkte treffen, durch welche der Gedanke zwar bewundernswürdig sinreich, aber auch die Ausführung auf den ersten Anblik unmöglich scheinen wird. Der erste ist die Schwierigkeit, eine so ungeheure Last, als die eines Gebäudes, das zwanzig- bis dreissigtausend oder noch mehr Menschen zu fassen vermöchte, und welches grösser seyn würde, als unsere grösten Paläste und Kirchen, auf einer Angel sicher zu drehen; der zweite, die Vereinigung zweier mit dem Rücken gegen einander stehenden Halbzirkel zu einem völlig zusammenschliessenden Amfitheater, und der dritte, die Möglichkeit einen solchen ungeheuern Bau von Holz haltbar zu verbinden.

In Rüksicht der ersten Bedenklichkeit lassen uns indessen die Gesetze der Bewegungslehre einsehen, dass es nicht unmög-

lich ist, eine so grosse Last zu bewegen, sobald nur eine verhältnismässige Kraft gefunden und angebracht werden kan. Die Last wird auch weniger ungeheuer erscheinen, wenn wir in Betrachtung ziehen, dass in dem vorliegenden Falle nicht das ganze Gewicht des Gebäudes und der Menschen' zu heben, sondern dass blos die Reibung, mit welcher diese Last auf die wagrechte Fläche drükt, (wie z. B. die Last eines beladenen Wagens) zu überwinden ist. Um uns einen deutlichen Begrif von der Schwere dieser Last zu machen, wollen wir das Gewicht von jedem Menschen, einen in den andern gerechnet, zu 150 Pfunden annehmen, und so würde das Gewicht von 30,000 Menschen eine Summe von 4,500,000 Pfunden betragen. Rechnet man nun für die Last des ganzen Gebäudes eben so viel, so komt für beide Theater die Summe von 9,000,000 Pfunden heraus, welche hier aber nicht gehoben; sondern nur gedrehet werden dürfen; wo denn, wie wir weiter unten sehen werden, nicht nur durch die sinreich angebrachten Drehepunkte oder Angeln, um welche die bei-

den Theater sich bewegen müssen, sondern auch durch die dabei anzubringenden Erdwinden und Flaschenzüge die Kraft ungemein und in mehr als einer Verdoppelung gewinnen mus; dergestalt, dass zu einem solchen Theater, oder zur Hälfte des Ganzen, vermöge der Gesetze des Hebels nicht mehr Kraft, als etwa zur Aufrichtung eines Obelisken, wie der auf dem Petersplatze in Rom, welcher nicht völlig eine Million Pfunde wiegt, vonnöthen seyn würde. Wir sehen hier also die Möglichkeit der Bewegung einer so ungeheuern Last.

In dem zweiten Punkte, nämlich die Punkte zu finden, aus welchen zwei, mit den Rücken zusammen stehende Halbzirkel oder Ellipsen, wenn sie gegen einander gedrehet werden, sich zu einem Amfitheater schliessen, beruhet eigentlich das Wesentliche der Aufgabe, und in der glüklichen Lösung derselben der Werth und die Schönheit der Erfindung. Wäre diese Aufgabe erst gelös't, so würde dann die Ausführung im Grossen blos auf mechani-

sche und architektonische Kentnis und Geschiklichkeit beruhen.

Der Graf Caylus hat einen Versuch gemacht sie zu lösen. Eine Nachricht davon mit einigen Abbildungen begleitet, findet man im XXIIIsten Bande der *Histoire des Inscriptions.* Wenn man aber seine Auflösung mit der Stelle des Plinius vergleicht, so findet man bald, dass er der darin enthaltenen Aufgabe kein Genügen leistet, indem er weder die Punkte, aus denen allein die gefoderte Vereinigung zweier halben Ellipsen zu einem sich völlig schliessenden Amfitheater möglich ist, gefunden, noch diese Vereinigung wirklich bewerkstelligt, noch eine wahre amfitheatralische Figur herausgebracht hat. Um diese Behauptung zu erweisen, darf man nur die Hauptpunkte der in der Beschreibung des Plinius enthaltenen Aufgabe wieder ins Gedächtnis rufen, und dann die Art, wie der Graf Caylus sie gelös't hat, damit vergleichen.

Die beiden Theater sollen beweglich seyn und schwebend jedes auf einer Angel

ruhn; sie sollen mit den Rükseiten gegen einander stehen, und sodann umgedreht, nach Hinwegräumung der Scenen, durch das Zusammenschliessen der vier Ecken, ein Amfitheater bilden; die Theater sollen samt den Zuschauern herumgedrehet werden. So steht ausdrüklich im Plinius. Ob alles dies sich in der Wirklichkeit so verhalten habe oder nicht, wollen wir dahin gestellet seyn lassen, und uns so treu als möglich an den Text halten; obgleich der Graf Caylus darin, dass Plinius kein Augenzeuge dieses Werkes seyn konte, weil er gegen hundert und dreissig Jahre später schrieb, ein Recht zu finden glaubt, dem Texte eine seinem Bedürfnis angemessene Auslegung zu geben. Das Wesentliche und Sinreiche der Erfindung, warum wir sie eigentlich des Nachdenkens und der Bewunderung werth halten, ist und bleibt die Verwandlung der beiden Theater durch das volkommene Zusammenschliessen der beiden Ellipsen zu einem Amfitheater; und so lange dies zu finden nicht unmöglich ist, mus es gesucht werden.

Die gewönliche Form der alten Theater war ein halber Zirkel, dessen Bogen die Sitze der Zuschauer und dessen Breite die Scene enthielt. Die gewönliche Form der Amfitheater ist eine Ellipse, deren Breite zur Länge sich ungefähr wie zwei zu drei verhält. Jedes der beiden Theater muste also, als solches, einen Halbzirkel, aber beide musten nach ihrer Vereinigung eine elliptische Gestalt bilden. Diese lezte wird hier durch die Hinwegräumung der Scenen bewerkstelligt, deren Tiefe ungefähr das Drittheil eines halben Zirkels betragen wird. Wenn also jeder Halbzirkel an seiner Breite noch um ein Drittheil verlängert wird, oder wenn man jedem Theater nebst seiner Breite eine halbe Ellipse einräumt, so werden beide, wenn sie, nach Wegschaffung der Scenen, mit den inneren Seiten an einander schliessen, der Foderung des Plinius gemäs ein Amfitheater bilden.

Das Graf Caylus hat sich, durch die theils zu freie, theils zu pünktliche Auslegung jener Stelle, die wahre Auflösung des Problems unmöglich gemacht, aber

sich auch zugleich durch den gewählten Ausweg die seinige so sehr erleichtert, dass, nach einigen Versuchen, jeder im Stande seyn müste, sie auf diese oder eine ähnliche Art zu lösen. Er behauptet; dass die Theater zwar mit den Rücken gegen einander, aber nicht dicht an einander gestanden, und nachher, bei der Verwandlung in ein Amfitheater, eben so wenig zusammen geschlossen haben können; und sieht sich genöthigt, in die, nach seiner Ausführung auf jeder langen Seite entstehende Lücke, ein beträchtliches Stük einzuschieben, und so eine Art von amfitheatralischer Form hervorzubringen. Er nimt, wider die ausdrüklichen Worte des Plinius an, dass das Volk vor der Verwandlung ausgestiegen sei, obgleich die Stelle deutlich und bestimt sagt, dass es auf den Theatern mit herumgedrehet worden ist *(populum romanum circumferens)*. Er meint, das Volk werde nicht einige Stunden (so lange nemlich die Verwandlung wenigstens dauern muste) müssig im Amfitheater gesessen haben; aber es ist bekant, dass das römische Volk nicht nur

ganze Tage lang mit unersätlicher Schauspielsucht im Zirkus oder Amfitheater zubrachte, sondern bisweilen schon am Tage vor den Spielen die Sitze einnahm. Hier wird es also schwerlich, auf die Gefahr seinen Plaz zu verlieren, in der kurzen Zwischenzeit der Verwandlung, die Sitze ohne Noth verlassen haben, um so weniger, da es hier das ganz neue und schauerliche Vergnügen, samt dem Theater herumgedrehet zu werden, geniessen solte. Caylus versichert endlich geradezu, dass die Ausführung jener Aufgabe nach den Worten des Plinius, nemlich die Verwandlung zweier mit den Rükseiten gegen einander gekehrten Theater in ein völlig zusammenschliessendes Amfitheater, eine fisische Unmöglichkeit sei. Allerdings ist sie es nach seiner zu buchstäblichen Auslegung des *cardinum singulorum versatili suspensa libramento*. Hätte er sich hier eine gleiche Freiheit mit dem Sinne seines Textes genommen wie oben, und den Drehepunkt nicht blos in der Mitte gesucht, um dem eingebildeten Gleichgewichte treu zu bleiben, so würde er ihn

vielleicht an einem anderen Orte gefunden, und die Möglichkeit jene Aufgabe zu lösen nicht geradezu abgeläugnet haben. Aber gerade hier, wo eine Abweichung von dem Buchstaben nothwendig gewesen wäre, hat er sich pünktlich daran gehalten.

Wenn Plinius nicht Augenzeuge dieses Werkes war, und, wie es scheint, die Einrichtung desselben nicht eingesehen hat, so war nichts natürlicher, als dass er glauben und sagen konte, jedes Theater habe auf seiner Angel im Gleichgewichte geschwebt; denn jeder, der von einem solchen Werke erzählen hört, wird sich dasselbe einbilden, da es bekant ist, dass eine Angel einen Körper am leichtesten da trägt, wo das Gleichgewicht desselben ist. Hier ist es aber nicht darum zu thun, eine so grosse Last im Gleichgewichte schwebend zu tragen, sondern sie mit der leichtesten Mühe zu drehen, und zwar auf einem festen Punkt und zu einem gewissen Zwecke.

Sol nun die Lösung der Aufgabe, wie Plinius sie fodert, wie sie allein als ein

sinreicher Gedanke zu betrachten, und allein zu lösen möglich ist, geleistet werden, so kan jenes *versatili suspensa libramento* nur bedeuten, dass die Theater, auf ihren drehbaren Angeln schwebend, beweglich hingen, nicht aber dass sie im Gleichgewichte hingen. Nach dieser Auslegung, wo also der Drehepunkt nicht gerade in der Mitte seyn, und mithin das Theater nicht auf der Angel im Gleichgewichte schweben darf, ist allerdings die verlangte Verwandlung zweier Theater in ein Amfitheater möglich. Ehe dies gezeigt wird wollen wir das Verfahren des Grafen Caylus näher betrachten.

Fig. I. der beigefügten Zeichnung enthält die Darstellung seines Verfahrens. Nach verschiedenen mislungenen Versuchen die Theater auf die gefoderte Art, sowohl mit dem Rücken, als mit den Seiten zusammen zu bringen, sah er sich genöthigt, von den Worten der Beschreibung abzugehen, und die beiden Theater *AA* in einer solchen Weite von einander zu entfernen, dass die Ecken *BB* beim Herum-

drehen nicht aneinander stiessen. Er brachte sie also beinahe einen halben Durchmesser weit von *a* bis *a* aus einander. Nun konte er sie zwar ungehindert drehen, aber es entstand auch auf jeder langen Seite des zu bildenden Amfitheaters eine grosse Lücke *bb*, in welche dann zwei Körper von viereckiger Gestalt *cc* eingeschoben werden musten, um den amfitheatralischen Kreis zu schliessen. Seine Drehepunkte nahm er, mehr wilkürlich als nothwendig, in der Mitte des innern Halbzirkels bei *x*. Die Buchstaben *d* zeigen die Kreise an, welche beide Theater im Umdrehen beschreiben. Da hier die beiden Theater weder vor noch nach der Verwandlung an einander schliessen, und deshalb zweier grosser Einschiebsel bedürfen, so sieht man ein, wie unvolständig der vorgelegten Aufgabe Genügen geleistet ist, und der wirklich sinreiche Gedanke des Erfinders erscheint hier als ein thörichter Einfal eines ausschweifenden Verschwenders, der nicht einmal der Auflösung, geschweige der wirklichen Ausführung werth seyn würde.

Die Figuren in der Zeichnung des Grafen

Caylus beweisen ausserdem, dass er sich bei seinem Versuche nur zwei doppelte Halbzirkel, und kein rechtes Theater, gedacht hat, da, nach den gewönlichen Verhältnissen der alten Theater, der Raum welcher den Sitzen bestimmt ist, hier viel zu klein, der des Orchesters hingegen um eben so viel zu gros angegeben ist.

Der Graf Caylus wil, dass das den Theatern untergelegte Fundament, worauf die Angeln sich drehen, und welches den unter den Theatern angebrachten Rollen zur ebenen Bahn dient, zugleich auch zum Boden des Orchesters und zum Kampfplaz des Amfitheaters dienen sol, so dass blos die doppelten Halbzirkel, welche die Sitze enthalten, ohne den sie verbindenden Zwischenraum des Orchesters, den Körper der zu drehenden Gebäude ausmachen würden. Diese Einrichtung führt aber in mehr als einer Rüksicht die grösten Unbequemlichkeiten mit sich; denn, nicht zu gedenken, dass auf diese Weise der Kampfplaz von dem Sande, womit er zu den Fechter- und Ringerspielen überschüt-

tet wurde, immer wieder aufs sorgfältigste gereinigt seyn muste, damit die Räder im Umdrehen kein Hindernis fänden, so möchte schwerlich auch die stärkste Holzverbindung im Stande seyn, ein so in der Mitte unverbundenes Theater beim Umdrehen vor dem Auseinanderbrechen zu schützn. Nächstdem wird das, was dadurch vielleicht an der Last vermindert würde, auf einer anderen Seite dadurch wieder vermehrt, dass der Drehpunkt in der Mitte der innern Kreislinie bei x, also gerade an dem Orte angebracht ist, wo sich die geringste Last befindet. Die stärkste Last ist unstreitig unter dem äusseren Zirkel, wo die Stufen sich am höchsten auf einander thürmen, und diese ganze Last drükt nun nicht sowohl auf den Zapfen, der sie eigentlich tragen solte, als vielmehr auf die Räder, welche die Bewegung erleichtern und unterstützen sollen.

Aus allem diesen erhellet zur Genüge, dass man dem Grafen Caylus wohl kein Unrecht thut, wenn man seine Lösung dieser Aufgabe des Plinius einen mislungenen Versuch nennt.

Freunden der alten Baukunst und sinreicher Erfindungen wird es lieb seyn, hier eine glüklichere Auflösung derselben zu finden, welche alle Foderungen leistet und zugleich die Wahrheit der vom Plinius gegebenen Beschreibung dieses künstlichen Baues, und die von vielen bezweifelte und vergeblich versuchte Ausführbarkeit desselben durch die That erweiset.

Herr Weinbrenner, Baukünstler aus Karlsruh *), der während eines fünfjährigen Aufenthalts in Rom die Denkmäler der alten Baukunst mit einer seltenen Gründlichkeit und Einsicht studirt, und mehrere aus den Nachrichten alter Schriftsteller bekante Gebäude im Geiste der alten Kunst dargestelt hat, erlaubt mir hier seine Erfindung öffentlich mitzutheilen. Ich bediene mich dazu um so lieber der eigenen Worte des Künstlers, da sie seine Gedanken mit gröster Deutlichkeit und Bestimtheit darstellen.

---

*) Jezt kurfürstlich Badenscher Hof-Baudirektor in Karlsruh.

„Ich glaube — sagt derselbe in der mir mitgetheilten Beschreibung dieses Werkes — die zwei Drehepunkte der Theater mathematisch richtig aufgefunden zu haben, auf welchen allein es möglich ist, zwei halbelliptische Figuren (oder ein in der Mitte zertheiltes Amfitheater) so wider und gegen einander zu bewegen, dass sie sich bei der Drehung niemals im Wege sind, und doch bald mit den Rücken, bald mit den Scenen so zusammen kommen, dass jedesmal der lange Durchmesser eine gerade Linie macht. Diese Drehepunkte in einer elliptischen Figur wie sie zum Amfitheater erfoderlich ist, finden sich, wenn man in dem Punkte, wo sich der lange und kurze Durchmesser kreuzen, s. *Fig. II., a,* eine Linie von 45 Graden *bb* quer durch die elliptische Fläche zieht, und an den beiden Enden des langen Durchmessers *cc* wieder eine andere Linie von 45 Graden *cd* dagegen zieht. Wo sich dann diese Linien kreuzen, oder wo die zwei entstandenen Dreiecke *axc* (wodurch der lange elliptische Durchmesser zu zwei Hypothenusen geworden ist) den rechten

Winkel machen, da sind die beiden Drehepunkte der Theater *x.* In einer elliptischen Figur können zu dieser Verrichtung keine anderen Punkte stat finden, weil wechselsweise immer die beiden Katheten so zu stehen kommen, dass sie jedesmal gleich weit von den Drehepunkten entfernt sind, und folglich einander gleich seyn müssen, welches hier durch die Konstrukzion der Dreiecke bewirkt wird.

„Bei dem Plan zu dem Amfitheater habe ich zum Kampfplaz eine elliptische Figur von demselben Verhältnisse, welches die innere Grundfläche des Kolosseum hat, angenommen, wo sich der lange Durchmesser zu dem kurzen ungefähr wie 3 zu 2 verhält. Die beiden Theater sind dann durch die Form des Amfitheaters bestimt, und werden, wenn das Amfitheater getheilt, die Scenen eingeschoben, und dadurch der Plaz der Zuschauer um so viel verkleinert worden, als die Tiefe der Scene beträgt, ungefähr die Form des Herkulanischen Theaters bekommen.

„Da das Breterwerk dieser Scenen (wie auch Plinius angiebt) heruntergelassen

wird, und überhaupt nicht viel beträgt, so kan es, nebst den Sitzen in dem Orchester, welche die Senatoren bei den Schauspielen inne hatten, vor dem Herumdrehen der Theater füglich hinaus und auf die Seite geschaft werden.

„Da dies Gebäude zu den Zeiten der Republik aufgeführt wurde, so habe ich die Plätze für die Senatoren im Amfitheater, nach dem Beispiele der Kaiserloge im Kolosseum, auf den langen Seiten, wo zuvor die Scenen der Theater waren, angelegt, da durch die hinweggeschaften Scenen an beiden Seiten eine Leere entstanden ist, welche dadurch bequem ausgefüllt wird. Sie können mit wenig Zeit und Mühe zu diesem Behuf verwandelt werden. In diesem Falle würden auch die Senatoren der scheinbaren Gefahr (wenn man anders ein gut zusammengefügtes Gebäude gefährlich nennen kan), welche Plinius vielleicht mehr als Kurio beherzigt hat, nicht ausgesezt seyn. Sie konten, nach Endigung des Schauspiels, ihre Plätze und die Theater verlassen, und nach geendigter Verwandlung ihre neuen Plätze

über dem *Podium* in den Logen einnehmen; aber sie konten auch sitzen bleiben. Die übrigen Stufensitze für das Volk, deren meine Ausführung funfzig über einander enthält, habe ich auf die bei den alten Theatern gewöhnliche Art angelegt. Übrigens habe ich mich mit der Grösse dieser Gebäude auf die Zahl von 30,000 Menschen überhaupt eingeschränkt. Plinius sagt zwar, Kurio habe das ganze römische Volk in seinem Theater herumgedreht; aber dies ist wohl nicht mehr als eine gewöhnliche Redefigur. Wenn ich mithin diese Gebäude blos auf die oben genante Volksmenge einschränke, so verliert die Idee des Kurio darum nichts von ihrer Grösse, denn schon zu dieser Menschenzahl würde ein Gebäude von 400 Fus Länge, 338 Fus Breite und 96 Fus Höhe erfoderlich seyn, welches sich in zwei Theilen herum bewegen müste, und unsern grösten modernen Gebäuden an Grösse nichts nachgeben würde.

„Die Theater bewegen sich auf einer ebenen, entweder ferstgemauerten, oder von Holz verbundenen, wagerechten Fläche,

und der Druk oder die Reibung beim Herumdrehen der Theater wird durch viele (wie unter den Gerüsten der Peterskirche) unter dem Gebäude angebrachte Räder, die alle um einen gemeinsamen Mittelpunkt kreisend, und gegen die Drehepunkte gerichtet sind, beträchtlich vermindert, und überal gleichförmig vertheilt. Bringt man nun die Kraft durch Erdwinden und Flaschenzüge immer im rechten Winkel gegen den längsten Halbdurchmesser an, der durch die Bewegung der Theater beschrieben wird, so zweifle ich nicht mehr an der Möglichkeit eines solchen Werkes, und ich getrauete mir, es mit hinlänglichen Mitteln im Grossen auszuführen.

„Obgleich in meinem Verfahren die Drehepunkte sich nicht im Mittelpunkte der Schwere, sondern nahe an der äusseren Seite des Halbzirkels befinden, so erleichtert doch gerade diese Stelle derselben die Bewegung ausnehmend, denn die Drehepunkte liegen nicht nur nach aussen zu, also unter der grösten Last der Theater, sondern durch ihre Lage wird zugleich auch der Hebel verlängert, also die Kraft

verstärkt, die entgegengesezte Last des kürzeren Halbmessers vermindert, und dadurch das Umdrehen erleichtert. Sie vereinigen also, indem sie den beabsichtigten Zwek erfüllen, zugleich alle mechanischen Vortheile, auf welche man bei der wilkürlichen Wahl des Ortes für die Drehepunkte Rüksicht nehmen würde." —

So weit Herrn Weinbrenners eigene Erklärung. Wir sehen hier alle jene Foderungen erfüllt, und alle Schwierigkeiten glüklich überwunden, welche in der Beschreibung des Plinius die vorliegende Aufgabe begleiten. Die Theater sind auf ihren Angeln beweglich; sie stehen mit den Rücken gegen einander; sie schliessen sich, wenn sie gedrehet werden, zu einem volkommenen Amfitheater, und alles dieses erfolgt auf die einfachste und natürlichste Weise.

Da die einzelnen Theile der Einrichtung und Aufführung eines solchen Werkes sich ohne Risse und Zeichnungen nicht beschreiben lassen, so mag hier blos die Erklärung der zur besseren Einsicht des Gedankens unter *Fig. II.* beigefügten Zeichnung diese

Nachricht von Hrn. Weinbrenners Erfindung begleiten. Sie wird hinreichen um daraus die Möglichkeit der Ausführung einzusehen. Jeder kan, wenn er, der gegebenen Anleitung zufolge, die Drehepunkte auf einem Stückchen Papier von einer elliptischen Form bestimt, und dasselbe dann im kurzen Durchmesser in zwei Hälften zerschnitten hat, den Versuch mit leichter Mühe selbst machen.

Erklärung der Figur II.

AA. Die beiden mit den Rücken gegen einander stehenden Theater.

BB. Das Orchester.

CC. Die Scenen.

DD. Das Amfitheater.

E. Der Kampfplaz.

FF. Der grosse Kreis, welchen der lange Halbmesser beim Herumdrehen der Theater beschreibt.

ff. Der kleine Kreis des kurzen Halbmessers.

GG. Die Ecken des Theaters, wo die Erdwinden angebracht werden.

HH. Die Erdwinden.

I. Die Linie, wo das Amfitheater sich schliesst. Die übrigen Buchstaben sind bereits im Text erklärt.

VI.

ÜBER
DEN BEGRIF
DES
KOLORITS.

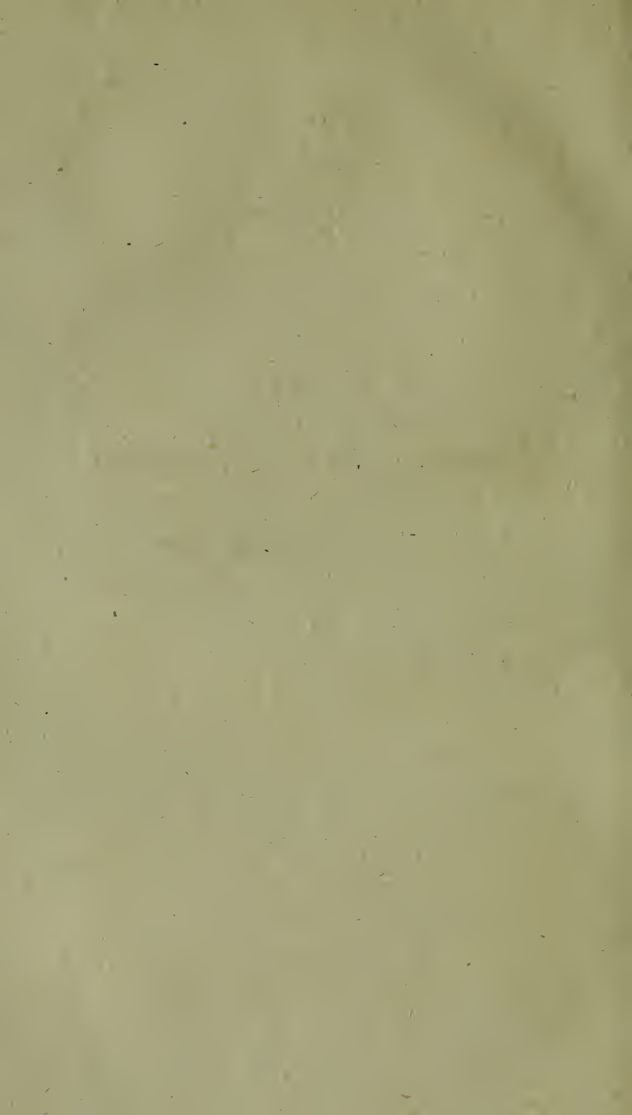


DER FRAU

BARONESSE VON HUMBOLDT

GEB. VON DACHERÖDEN

IN ROM.



Der helle heitere Blik des Geistes, mit dem Sie, verehrungswürdige Frau, Welt und Leben in seinen mannigfaltig durcheinander geschlungenen Verhältnissen zu überschauen geübt sind, enthüllt Ihnen mit gleicher Klarheit auch in dem idealischen Gebiete der Kunst jene höheren Schönheiten, welche dem ungeweihten Auge gewönlicher Betrachter verborgen bleiben; denn nur die Gemüther, in denen Natur und Leben sich veredelt abspiegeln, sind fähig auch die höhere Natur in der Kunst zu erkennen und zu geniessen. Ehe Rom Ihnen den Genus seiner Kunstschätze darbot, hatten bereits die Meisterwerke der Kunst in Frankreich und Spanien Ihnen zur Vorschule gedient, und oft hatte ich in der lezten Zeit meines römischen Aufenthalts Veranlassung Ihren geübten Kennerblik und Ihr treffendes Urtheil zu

bewundern. Um so schmeichelhafter war es mir, dass einige meiner kleinen Aufsätze über Gegenstände der Kunst, die ich Ihnen mitzutheilen wagte, sich Ihres Beifalles erfreuen durften; und diese gütige Aufname macht mich auch jezt so dreist, Ihnen einen derselben als ein kleines Denkmal jener schönen, zu schnel entflohenen Stunden zu weihen, die ich in Ihrem häuslichen Kreise, der, durch die seltene Gastfreiheit Ihres würdigen Herrn Gemals, bald zu einem Vereinigugspunkte aller gebildeten Freinden in Rom ward, zu geniessen das Glük hatte, und deren reizendes Bild sich oft in meine Sehnsucht nach dem gelobten Lande mischt, das bereits mein zweites Vaterland geworden war, und das der Fremde, nach einem vieljährigen Aufenthalte in demselben, nicht mehr ungestraft verläst.

F.

ÜBER
DEN BEGRIF DES KOLORITS.

Die Darstellung sichtbarer Gegenstände mit ihren eigenthümlichen Formen und Farben auf einer Fläche heist Malerei. Die Plastik stellt blos die Form und das an ihr Erscheinende, — die Malerei stellt das volständige Bild der Erscheinungen dar, und ihre Gegenstände sind alle sichtbaren Dinge, deren Bild zum Ausdruk ästhetischer Ideen dienen kan; denn ohne diesen Zwek würde die Malerei keine schöne Kunst seyn. Form, Ründung, Beleuchtung, Haltung und Heldunkel, ja in gewissem Grade sogar die Beschaffenheit des Stoffes, lassen sich, auch ohne Farben, durch blosse Zeichnung ausdrücken. Werden aber diese Eigenschaften durch Farben ausgedrükt, so wird die Zeichnung zu einem Gemälde. Ma-

len ist darum nichts anders, als Zeichnen mit Farben; gleichviel ob dies vermittelst des Pinsels, oder auf andere Weise geschieht; und unter Kolorit überhaupt verstehen wir den Theil der Malerei, durch welchen die Zeichnung ein Gemälde wird; den auch einige durch das deutsche Wort Farbengebung bezeichnen.

Das Kolorit ist der wichtigste Theil der Malerei, als solcher. Aber in wiefern Malerei zugleich auch schönbildende Kunst, d. i. Ausdruk ästhetischer Ideen durch Bilder, ist, so gehen, in der Schätzung der wesentlichen Theile eines Gemäldes, Komposizion, Zeichnung und Ausdruk dem Kolorite vor; denn ohne das lezte würde die Darstellung auf der Fläche nur kein Gemälde, — ohne jene würde sie kein schönes Kunstwerk seyn.

Das Kolorit gehört zu den Theilen der Kunst, welche ihrer Natur nach weniger unter Regeln zu bringen sind, als andere, weil sie mehr von der Empfindung und dem durch sie geleiteten ausübenden Stu-

dium des Künstlers, als von der Erkentnis, abhangen. Die anatomische und perspektivische Richtigkeit der Zeichnung, die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die Beleuchtung und andere wesentliche Theile der Malerei können auf Begriffe gebracht, und durch Erkentnis der Naturgesetze, auf welche sie sich gründen, wissenschaftlich gelehrt werden. Für das Kolorit hingegen, so wie für den Ausdruk der Karaktere und Gemüthsbewegungen, lassen sich keine bestimmten Vorschriften angeben. Der Künstler mus sie durch Beobachtung der Natur, durch Studium der besten Muster, und vielfältige Übung nach beiden in eigenen Arbeiten, in seine Gewalt bringen. Ihre Anwendung wird in jedem Falle vielmehr durch das Gefühl und durch Einsicht des Sinnes, als durch Begriffe bestimmt. Er urtheilt nach seinem praktisch gebildeten Kunstsinne für das Schikliche und Schöne, und verfährt nach Maximen, die sich ihm durch Erfahrung als bewährt empfohlen haben, und so in Gefühl, Auge und Hand übergegangen sind, dass er zwar immer sein Bild wahr und schön aus-

drücken, aber von den Gründen seines Verfahrens nur selten durch Worte Rechenschaft geben kan.

Des ungeachtet giebt es für jeden Theil der Kunst, er mag theoretisch oder blos praktisch gelehrt werden können, gewisse algemeine Regeln oder leitende Grundsätze, welche, ohne sich zu den besonderen Fällen der Ausübung herabzulassen, blos dienen sollen, das Gefühl und Urtheil des Künstlers zu leiten. Er kan solcher Grundsätze nicht entbehren; denn, wenn gleich der grosse Haufen der Künstler gewönlich alle Theorie und alles Denkforschen über Kunst als eitles Geschwäz verachtet, und blos in der Praktik sein Heil sucht, so spricht er dadurch nur seiner eigenen Rohheit und Unwissenheit das Urtheil. Kunst ohne Theorie ist ein Unding, das sich nicht einmal ohne Widerspruch denken, geschweige ausüben läst; und kein Künstler, wenn er nicht ein gar gedankenloser Handwerker ist, kann vermeiden, sich aus den Maximen seines Verfahrens und Urtheilens eine Art eigener,

individueller Theorie zu bilden, welche die Frucht des Gesichtspunktes ist, aus welchem er die Kunst betrachtet, und die auf seine Art sie auszuüben den grösten Einflus hat. Die Verbreitung richtiger Leitungsbegriffe ist also von gröster Wichtigkeit für die zwekmässige Ausübung einer schönen Kunst; denn nur dadurch wird es möglich, die verschiedenen Urtheile und Maximen der Künstler, ihrer eigenthümlichen Art die Gegenstände anzusehen und auszudrücken unbeschadet, derjenigen Einstimmung näher zu bringen, welche der Geschmak in dem Ideale eines reinen und schönen Stiles, als eine nothwendige Bedingung zur Verbreitung wahrer Kunstkultur, fodert.

Es giebt Künstler, welche vorzugsweise Sin für Form — und andere, welche vorzugsweise Sin für Farbe haben, und gewönlich bestimmt das Übergewicht der einen Anlage über die andere die Richtung ihrer Ausbildung. Jene werden sich als gute Zeichner, diese als gute Koloristen hervorthun. Diese Neigung des

Kunsttalents ist unwilkürlich, und in der natürlichen Anlage des Gemüths gegründet, welcher zufolge des einen Empfindung mehr von den Formen, und die des andern mehr von dem Farbenreize der Erscheinungen gerührt, folglich, nach Massgabe dieser Rührung, die Aufmerksamkeit vorzüglich auf die eine oder die andere Beschaffenheit der Gegenstände geleitet wird.

Der Künstler kan zwar dem Mangel einer solchen Einseitigkeit seiner Anlage um vieles nachhelfen, und sein Streben vorsezlich auf den andern Theil richten; aber er kan sich doch nicht die Empfindung dafür geben, es also auch darin nicht wohl weiter bringen, als wohin blosse Geschiklichkeit ohne Talent gelangen mag. Der Sin für Farbenreiz findet sich am algemeinsten; nur wenige Menschen sind für ihn unempfindlich. Seltener aber scheint der Sin für den materiellen Karakter der Körper zu seyn, mit welchem in Verbindung jener allererst die Anlage zum Koloristen begründet. Mit dem Sinne für Form, der in der Einbildungskraft beruhet, findet sich

häufiger das Talent der Erfindung, — mit dem Sinne für den materiellen Karakter der Gegenstände hingegen gewöhnlicher das Talent zur Nachahmung des Wirklichen vergeselschaftet. Wo beide Anlagen sich in Einem Gemüthe beisammen finden, da ist das Talent zur Malerei um so entschiedener. Ohne jene besondere Fähigkeit aber, zugleich mit dem Farbenreize auch von dem materiellen Karakter der Dinge gerührt zu werden, läst sich im Kolorit keine wahre Vortreflichkeit erlangen.

Das Kolorit hat, wie jeder andere Theil der Kunst, und wie jede schöne Kunst überhaupt, seinen technischen und seinen ästhetischen Theil. Der erste begreift Alles unter sich, was durch die Kentnis der Gesetze des Lichts und der Farben, und aus der Beobachtung ihrer Wirkungen in der Natur, im Besonderen sowohl als im Algemeinen für die Ausübung des Malers als Regel aufgestelt werden kan. Ihm an gehören ferner die Handgriffe des Malers sowohl, für die Berei-

tung und Mischung der Farben, als für das ganze Verfahren von der Anlage bis zur Vollendung eines Gemäldes, welche in den verschiedenen Arten der Malerei, nach dem Material einer jeden, verschieden sind, und welche eigentlich das Handwerk des Malers ausmachen. Dieses Handwerk nebst den technischen Regeln des praktischen Verfahrens ist es eigentlich, was ein Künstler von dem andern, der Schüler von dem Meister, lernen mus, und was er allein von ihm lernen kan; denn in allem Übrigen müssen eigenes Gefühl, eigenes Urtheil und musterhafte Werke seine Führer seyn. Der zweite oder ästhetische Theil des Kolorits begreift alles das unter sich, was von der Empfindung und dem Geschmacke des Künstlers abhängt. Was für jenen dem Künstler zu wissen nüzlich und nöthig seyn mag, haben mehrere Maler, die vom Kolorit gehandelt haben, z. B. Leonardo da Vinci in seiner Abhandlung von der Malerei, Lomazzo, Gerhard Lairesse in seinem Malerbuch, Mengs in seinem praktischen Unterricht u. a., mit mehr oder weniger

Gründlichkeit in ihren Schriften gelehrt. Aber die leitenden Grundsätze für die Anwendung desselben können nicht von den technischen Begriffen abgezogen werden, da diese selbst höheren Grundsätzen untergeordnet sind, und einem höheren Zwecke als Mittel dienen. Die Regeln, welche sich aus ihnen ziehen lassen, sind blos für den mechanischen Theil der Farbengebung hinreichend. Ihnen mangelt noch das höhere ästhetische Prinzip, welches, unabhängig von den optischen Gesetzen des Lichts und der Farben, blos auf die Wahrheit und Schönheit des Kolorits gerichtet ist, und in der Ausübung nicht den Verstand, sondern das Gefühl und Urtheil des Künstlers leiten sol. Wir werden hier das Kolorit blos aus dem lezten Gesichtspunkte betrachten, und uns einen möglichst bestimmten Begrif von dem Wesen und der ästhetischen Wirkung desselben zu erwerben suchen. Die Anwendung der daraus hervorgehenden Grundsätze aber, so wie die Erwerbung der für diesen Theil der Kunst nöthigen Kentnisse und Handgriffe,

überlassen wir dem praktischen Fleisse und der Geschiklichkeit des Künstlers.

Der Maler hat vermittelst des Kolorits vornemlich zwei Eigenschaften der Körper auszudrücken: ihre eigenthümliche Farbe und ihre materielle Beschaffenheit. In der Kunstsprache heist jede einfache oder zusammengesezte Farbe, die als Einheit empfunden wird, ein Ton. Die Farbe welche einem Gegenstande eigenthümlich ist, nennt man seine natürliche Farbe; aber so wie diese natürliche Farbe des Gegenstandes aus seinem Standorte erscheint, heist sie der Lokalton desselben. Da nun in der Malerei Alles nur als von einem gewissen, näheren oder entfernteren, Standpunkte aus, also auch als auf einem festen Standorte stehend, betrachtet, und dem gemäs auch nach seinem jedesmaligen Abstande die natürliche Farbe des Gegenstandes abgestufet wird, so sieht man, warum in der Kunst die eigenthümliche Farbe der Gegenstände immer nur als Lokalton, d. h.

so wie man sie auf dem gegebenen Standorte wahrnehmen würde, erscheinen kan.

Wenn der Lokalton eines Gegenstandes im Gemälde mit der eigenthümlichen Farbe desselben in der Natur übereinstimt, so ist der Lokalton des Kolorits wahr. Aber dies allein ist für die Wahrheit des Kolorits noch nicht hinreichend; denn auch der eigenthümliche Charakter des Stoffes, woraus der Gegenstand besteht, sol durch dasselbe ausgedrükt werden. Das Kolorit ist also nur dann wahr zu nennen, wenn es in beiderlei Hinsicht den Sin befriedigt.

Das Talent zum Koloristen besteht also in der Fähigkeit von den empfindbaren Eigenschaften (Farbe und Stof) der Erscheinungen so lebhaft gerührt zu werden, dass dadurch ihr wahrer Ausdruk möglich wird. In der Geschiklichkeit aber, jene Eigenschaften so auszudrücken, wie sie unter den verschiedenen Verhältnissen des Lichts, der Luft und der Entfernung des Gegenstandes, dem Auge erscheinen, und in der geschmakvollen Wahl, Anord-

nung, Vertheilung und Vereinigung der Beleuchtung und der Farben, dem ästhetischen Zwecke der Darstellung gemäs, besteht die Kunst des Malers als Koloristen.

Der Begrif des Koloristen schliest demnach zwei Zwecke in sich; erstens: den wahren Ausdruk des Lokaltons und des Stoffes der Gegenstände; zweitens: die harmonische Vereinigung aller Töne in Einen Hauptton.

Es gehören also auch Beleuchtung, Ründung, Luftperspektiv oder Haltung und Heldunkel, in sofern diese Theile, die sich freilich auch in der blossen Zeichnung, obwohl nicht mit solcher Lebhaftigkeit und Kraft als in der Malerei, ausdrücken lassen, durch die Farbengebung hervorgebracht werden müssen, mit unter den Begrif des Kolorits in weiterer Bedeutung, und niemand kan auf den Namen eines guten Koloristen Anspruch machen, ohne diese Theile der Malerei in seine Gewalt zu bringen.

Man nennt alle Farbenmischungen über-

haupt Tinten. In engerer Bedeutung aber versteht man darunter die von der Lokalfarbe abweichenden Mischungen, deren der Maler sich in den Lichtern, Halbschatten, Schatten und Wiederscheinen bedient, um die feineren und stärkeren Abstufungen, welche Licht und Schatten auf der farbigen Oberfläche runder Körper hervorbringen, auszudrücken. Dichte, undurchsichtige Körper, deren Oberfläche durch eine eintönige Farbe kolorirt, und von einem ungefärbten Lichte beleuchtet wird, können keine andere Tinten, weder in den Lichtern, noch in den Schatten, noch in den eigenen Wiederscheinen zeigen, sondern blos die Abstufungen und Verschattungen von Hell und Dunkel in der Zuströmung und Beraubung des Lichts. Ihr Lokalton kan sich also nur durch Hell und Dunkel verändern. Aber an halbdurchsichtigen Körpern entstehen durch das Eindringen des Lichts in die Oberfläche derselben, nach Massgabe ihrer Dichtheit und Lockerheit, ihrer Weiche oder Härte, Rauheit oder Glätte etc., in den Schattirungen des Hellen und Dunkeln

zugleich besondere zarte Veränderungen der Lokalfarbe, in deren richtiger Nachbildung ein grosser Theil der schweren Kunst des Koloristen besteht. An keinem Gegenstande der Kunst finden sich diese Veränderungen und Verschattungen in grösserer Zartheit und Mannigfaltigkeit, als an dem Nakten des menschlichen Körpers; daher dieser auch der schwierigste Gegenstand des Koloristen ist. Die Farbengebung, in sofern sie sich mit der Nachahmung des Nakten, oder der Farbe und materiellen Beschaffenheit des Fleisches beschäftigt, wird auch Karnazion genant.

Der Lokalton, welcher über die Oberfläche des Körpers verbreitet ist, verfärbt sich an gewissen Theilen desselben, je nachdem an ihnen die Haut dichter oder zärter ist, und das Blut stärker oder schwächer durchschimmert. So sind an einem gesunden Körper gewönlich die Wangen lebhaft geröthet, und Brust, Nacken und Oberarme von zarter Weisse; gelblicher wird die Farbe am Unterleibe, wegen der dichteren, fetlichen Haut desselben; sie

wird almälich kälter an den äusseren Theilen, nnd geht an den Gelenken derselben, wegen des durchscheinenden kühleren Blutes, in eine kältere, veilchenröthliche Tinte über. Diese verschiedenen Verfärbungen sind aber in dem Hauptton der Karnazion harmonisch vereint. Dieser darf weder in den Lichtern, noch in den Schatten verloren gehen; man mus ihn an keinem Theile vermissen; denn in der Natur herscht immer nur Ein Lokalton durch die ganze Gestalt. Ein Kolorit, in welchem die Tinten aus dem Lokalton herausgehen und, aus dem gehörigen Abstande betrachtet, auffallen, ist immer unwahr und manierirt. Wir sehen in der Natur jene grünen, perlgrauen, rosenfarbigen Tinten nicht, womit unsere Maler das Nakte ihrer Figuren so gerne schminken; wir nehmen blos die Verschiedenheit der Lokaltöne, in einem Hauptton, Licht und Schatten, und die Beschaffenheit des Stoffes wahr.

Zur treuen Nachbildung des Fleisches reicht aber, wie bereits oben bemerkt worden, die Wahl einer guten Lokalfarbe

allein noch nicht hin; sonst müste ein mit Fleischfarbe angestrichenes Standbild, das sehr wahr in den Formen wäre, auch im Kolorit der Natur nahe kommen; aber man unterscheidet sehr wohl das übertünchte Stein- oder Holzbild von wirklichem Fleische. Eben so leicht bemerkt ein kundiges Auge in einem Gemälde, wenn der Maler das Nakte nach Marmor und Gips und nicht nach dem Leben geründet hat; denn das Licht macht auf diesen Materien eine ganz andere Wirkung, als auf wirklichem Fleische. Der Kolorist mus also, nebst der Farbe und Ründung, auch den materiellen Karakter des Stoffes ausdrücken. Dies hängt aber, wie gesagt, nicht von Begriffen, sondern lediglich von der Empfindung, und nicht sowohl von der Farbe als von der Schattirung ab; denn auch in der blossen Zeichnung kan man Fleisch von Marmor, Gips, und anderen härteren oder weicheren Materien, sehr wohl unterscheiden. In der Malerei ist dieser Unterschied noch weit auffallender, aber auch weit schwerer auszudrücken. Der Kolorist mus ein zartes und sicheres Gefühl der

Materie im Auge haben; er mus die Beschaffenheit derselben mit dem Blicke gleichsam betasten, und ihren eigenthümlichen Karakter unterscheidend auffassen können, sonst wird er höchstens wahre Lokaltöne und gefällige Tinten mischen, aber nie die materielle Beschaffenheit der Gegenstände wahr ausdrücken. Der Ton der Fleischfarbe kan unendlich verschieden seyn. Der blonde Nordländer hat ein anderes Kolorit, als der Südeuropäer, Weiber und Kinder eine zartere Farbe als Männer und Alte. Jedes Temperament zeichnet sich durch seine besonde Farbe aus, und endlich hat jeder Mensch seinen eigenthümlichen Farbenton. Bei diesen unendlich mannigfaltigen Modifikazionen der Karnazion bleibt aber der Stof immer Fleisch, und das Auge unterscheidet es von allen andern gleichfarbigen Stoffen. Die Beschaffenheit der Materie ist daher eigentlich als das Wesentliche, — die Farbe hingegen mehr als ein zufälliges Merkmal des Kolorits zu betrachten, und die Wahrheit desselben hängt vornemlich von dem wahren Ausdruk jener ab. Auch

ist das Wohlgefallen an dem wahren Ausdruk der Materie völlig unabhängig von dem, welches ein reizender oder kräftiger Lokalton erregt, und hat in der ästhetischen Schätzung einen Vorzug vor diesem, denn die Kunst kan noch eher den Reiz als die Wahrheit entbehren.

Es scheint, dass man diesen wesentlichen und wichtigen Bestandtheil des Kolorits in den Lehrbüchern der Malerei nicht immer der gebührenden Aufmerksamkeit gewürdigt habe. Gewönlich wird darin blos von Tinten, von Licht und Schatten, vom Heldunkel, von der Verträglichkeit und Widerwärtigkeit der Farben, von dem mechanisch-praktischen Theil des Malens und seinen Handgriffen gehandelt; aber weder die künstlichsten Tintenmischungen, noch die reizendste Harmonie des Heldunkeln sind im Stande ein gutes Kolorit zu bewirken, wenn jener Theil vernachlässigt wird. Diese Vernachlässigung findet man nur zu häufig in der Ausübung. Eine angenehme, oft nur zu reizende und geschminkte Färbung sieht man in den

meisten neueren Gemälden; man findet nicht selten eine gefällige Zusammenstellung der Farben, ein harmonisches Heldunkel, eine sorgfältige Ausführung; aber der Begrif eines guten Kolorits, die plastische Wahrheit desselben, scheint sich aus der Malerei fast verloren zu haben.

Wir haben bisher den Begrif des Kolorits dahin bestimmt, dass wir darunter den Ausdruk der eigenthümlichen Farbe und des Stoffes der Gegenstände verstehen. Dies gilt nicht allein vom Nakten, sondern von allen Gegenständen durchaus. Dieser Begrif ist aber noch unvolständig, so lange wir nicht auch das algemeine Merkmal eines schönen Kolorits aufgesucht, und die Fragen: Was versteht man unter einem schönen Kolorit? und welches ist das schönste? nicht beantwortet haben. Diese Fragen pflegen vorzüglich bei der Karnazion aufgeworfen zu werden. Wir finden, dass das Kolorit mancher Menschen uns wohlgefällig und reizend, das Kolorit anderer hingegen mis-

fällig und widerlich erscheint, und nennen jenes schön, dieses häslich. Betrachten wir nun die Eigenschaften der Körper, welche diese entgegesezten Eindrücke bewirken, näher, so finden wir, dass ein Fleischkolorit uns um so mehr gefält, je mehr es den Zustand körperlichen Wohlseins ausdrükt, und um so stärker misfält, als es demselben widerstreitet. Ein gesundes blühendes Kolorit ist für sich allein schon fähig, das Leben einer Gestalt auszudrücken, wenn diese auch ohne Bewegung, z. B. schlafend, dargestellt wird; im Gegentheil erregt eine bleiche, graue oder grünliche Todtenfarbe auch an lebenden Gestalten immer die unangenehme Empfindung eines gehemmten, kränklichen Lebens, und in ihren höheren Graden, wo sie Tod und Verwesung ausdrükt, wird sie widrig und ekelhaft.

Wenn wir uns nun den Menschen in dem Zustande, welcher für sein organisches, thierisches Wohlsein der zwekmässigste ist, d. i. im Zustande der Gesundheit, denken, und seine Farbe als den

sichtbaren Ausdruk dieses inneren Zustandes ansehen: so würde dasjenige Kolorit, welches diesen Zustand am wahresten ausdrükte, das gefälligste und schönste seyn. Zur gesunden und schönen Karnazion gehört aber nicht allein, dass der Körper von innen gesund sei, sondern es sind auch gewisse äussere Bedingungen nothwendig, welche, indem sie die Gesundheit der Hautgefässe unterhalten und befördern, zugleich auf die Farbe der Haut einen der Schönheit derselben so günstigen Einfluss haben, dass ohne sie ein gesunder Körper (wenn anders ein solcher ohne sie möglich ist,) kein wahrhaft schönes Kolorit haben kan. Diese Bedingungen sind: Freie, jedoch mässige Berührung der Luft und Sonne, Bewegung und Reinlichkeit. Mässige Einwirkung der Luft und Sonne auf die Haut giebt ihrer Farbe jenen gesunden, warmen und kräftigen Ton, welcher das Kolorit der Tizianischen Gemälde so schön macht. Bewegung treibt das Blut in die äusseren Gefässe; und die Reinlichkeit, welche durch tägliches Baden bewirkt wird, erhält die Haut zart und geschmeidig.

Sitte und Tracht der alten Grichen und Römer, und die grosse Sorgfalt, die sie auf die körperliche Erziehung wandten, begünstigten in jeder Hinsicht die Schönheit. Ihre mässige Lebensweise; der milde Himmel, welcher eine so leichte Bekleidung erlaubte, dass ein guter Theil des Körpers entblösst bleiben konte, und auch die bedekten Theile desselben der Berührung der Luft nie ganz entzogen wurden; ihre Leibesübungen aller Art, welche den Körper geschmeidig und stark bildeten, und das tägliche Baden, musten, vereint, sowohl die Formen als die Farbe der Menschengestalt zu der höchsten Volkommenheit und Schönheit ausbilden, welche die Natur in ihren individuellen Bildungen zu erreichen fähig ist. Wir Neueren haben jezt höchst selten Gelegenheit, eine schöne nakte Gestalt und eine Karnazion in der Natur zu erblicken, welche den Erfordernissen eines guten Kolorits entspräche; am wenigsten unter der verfeinerten Menschenklasse. Sitte und Trachten unserer Zeit entziehen den Körper fast gänzlich der Berührung der freien Luft; und die

wässerichte, kränkliche Farbe, die der Geschmak der feinen Welt für so schön hält, und die man durch die Erziehung möglichst zu befördern sucht, ist gerade das Gegentheil von dem, was der Begrif eines schönen Kolorites fodert. Die gröste Zartheit der Karnazion kan sehr wohl mit einem frischen und warmen Ton bestehen; ja durch diesen wird sie gerade erst schön, weil er der Zartheit Spankraft, und der Fülle Dralheit giebt, Eigenschaften welche den Zustand der Gesundheit bezeichnen.

In Rüksicht auf den Ausdruk des Stoffes kan wider die Wahrheit des Kolorits auf zwiefache Weise gesündigt werden: entweder durch zu viel Härte, oder durch zu grosse Mürbheit des Fleisches. Die erste Eigenschaft zeigen vornemlich die Werke der älteren Maler aus der Zeit, ehe die Malerei ihre völlige Ausbildung erreichte. Diese rundeten meistens das Nakte blos durch Hell und Dunkel, wie an undurchscheinenden Körpern, oder mit der vollen Grundfarbe, aus welcher der Fleischton gemischt worden. Sie kanten die zarten

Mitteltinten, welche sich in den Halbschatten bilden, und die Kunst der volkommenen Vereinigung derselben in Einen Hauptton noch nicht, wodurch in der Folge das Kolorit seine Wahrheit und Schönheit erhielt. Als endlich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts diese Kunst durch Michelangelo, Rafael, Tizian und Correggio den Gipfel ihrer Volkommenheit erstieg, gelangte in den Werken dieser Meister auch das Kolorit zu seiner völligen Ausbildung.

Man wundere sich nicht, Michelangelo's Namen hier unter den berühmtesten Koloristen mit aufgeführt zu finden. Wenn ein gefälliger Lokalton allein den Begrif eines guten Kolorits ausmachte, so würde er diesen Namen freilich nicht verdienen, denn das seinige hat diese Eigenschaften nicht. Sein Naktes hat immer einen unangenehmen, meistens schwachen, ziegelröthlichen oder hefenfarbigen Ton, der dem Auge gar nicht schmeichelt; aber er wuste den materiellen, plastischen Karakter des Fleisches mit einer grossen, in

jenen Zeiten seltenen Wahrheit auszudrücken; und dies unfreundliche, traurige Kolorit ist gewissermassen dem grossen, ernsten und düsteren Karakter seiner Werke angemessen. Wer in Hinsicht des Kolorits die obere Hälfte des jüngsten Gerichts, in welcher auch der Farbenton gefälliger ist, als in der unteren Hälfte in der Nähe genauer betrachtet hat, der wird darin Veranlassungen genug gefunden haben, diesen Künstler in der plastischen Wahrheit des Kolorits zu bewundern. Wenn man dazu noch die nur in der Nähe zu erkennende grosse, freie und sichere Behandlung des Pinsels sieht, womit derselbe alles rein, und ohne mit Leimfarben nachzuhelfen, *al fresco* geendigt hat, der wird dem Urtheile eines der vorzüglichsten unter den jeztlebenden Künstlern, „dass Michelangelo einer der grösten *Alfresco*-Maler gewesen sei" beizustimmen sich bewogen fühlen.

Rafaels Kolorit hat fast immer einen gefälligen Lokalton; aber selten erreicht es den Grad der Weichheit, der dem

Fleische eigen ist. Unter allen neueren Malern hat Tizian diesen Theil der Kunst in der grösten Vortreflichkeit besessen. Keines andern grossen Malers Kolorit vereinigt die beiden Haupterfordernisse einer guten Karnazion, die plastische Wahrheit des Stoffes, und den gesunden blühenden Ton der Farbe in so hoher Volkommenheit; seine Tinten sind so frisch, saftig, zart und in den Lokalton so harmonisch verschmolzen, seine Formen durch die kunstreiche Abstufung derselben so hervortretend geründet, und sein Fleisch so frisch, gesund und dral, dass kein anderer ihn darin erreicht, geschweige übertroffen hat; daher auch seine Gemälde für den Koloristen eben so die besten Muster sind, wie Rafaels Werke in Hinsicht auf Charakter, Ausdruk und Komposizion für den dramatischen Maler. Correggio komt nur selten dieser grossen Wahrheit der Materie nahe. Die grünlichen Mitteltinten, die braun gefärbten Schatten, und die hornartige Klarheit derselben machen sein Kolorit sowohl dem Stoffe als der Farbe nach unwahr; obgleich es, im Ganzen

betrachtet', durch die zauberische Harmonie des Heldunkeln, das reizendste und lieblichste ist, das die neuere Kunst hervorgebracht hat. Aber bei näherer Prüfung und Vergleichung desselben mit der Natur oder dem Kolorite Tizians findet man einen grossen Abstand von der Wahrheit des lezteren. Es scheint, als ob in Correggio's Werken die Wahrheit des Kolorits der reizenden Wirkung des Heldunkeln untergeordnet sei. Aber diese Wirkung mus auch bei einem wahren Kolorit, so wie dieses bei jener Wirkung, möglich seyn, dergestalt dass keines durch das andere leidet. Dafür aber finden wir in den Gemälden dieses Meisters zuerst den Begrif eines idealischen Kolorits dargestellt, welches weder in Rafaels, noch in Tizians Gemälden angetroffen wird, und dessen wahre Bedeutung wir weiterhin entwickeln werden.

Die Malerei erhielt sich nur kurze Zeit auf jener glüklichen Höhe, wo die Kunst, ohne der Wahrheit ungetreu zu werden'

sich von der Nachahmung des Wirklichen, die so lange in ihr geherscht hatte, zum Ideale erhob. Bis dahin hatte die Natur den Künstler auf der Bahn des Wahren und Schönen sicher geleitet; hinfort solte er ihren algemeinen Gesetzen folgen. Diese waren in den verschiedenen Arten des Idealstils jener Meister angekündigt. Komposizion, Zeichnung, Ausdruk, Kolorit und Heldunkel waren von ihnen zur kunstmässigen Schönheit ausgebildet worden. Es bedurfte noch eines glüklichen Schrittes zum Ziele, um diese zerstreueten Volkommenheiten in Eins zu verbinden, und einen reinen, in sich vollendeten Idealstil, wie die alte Kunst ihn in der Plastik, vielleicht auch in ihrer Malerei besas, auch in der neueren auszubilden. Aber dieser Gipfel der Kunstbildung war für den Geist des Zeitalters unerschwinglich. Die Nachfolger jener grossen Meister misverstanden den Wink, den die Natur ihnen in den Werken der lezteren gab. Sie verschwendeten das reiche Erbgut, das jene ihnen hinterliessen. Statt einer gesezmässigen Freiheit, die von nun an in der Kunst herschen

solte, ris bald eine regellose Wilkühr ein; die alte ehrwürdige Einfalt und Natürlichkeit muste dem Künstlichen, Gesuchten, Gezierten weichen, und jeder ging den Weg der ihm gut däuchte, nicht um durch das Ideal die Natur veredelter und schöner darzustellen, sondern um durch eine neue Manier ein neues Licht in der Kunst zu werden. So entstanden jene berühmten Irlichter, deren jedes einem Heere von Nachahmern zum Muster diente.

Diese Wilkühr nahm in keinem Theile mehr überhand, als im Kolorit, und unzäliche Manieren waren die Frucht dieser Verirrung. Nicht zufrieden, der Natur möglichst nahe zu kommen, wolte man sie übertreffen, und stat, wie ehemals, in dem wahren und schönen Ausdruk des Inhalts den Zwek der Kunst zu setzen, suchte man ihn in einer unbedeutenden, dem Sinne schmeichelnden Lieblichkeit, und in blendenden Wirkungen eines bunten, das Auge ergötzenden, Licht- und Farbenspieles.

Von der ehemaligen Trockenheit und

Härte verfiel man in den entgegengesezten Fehler einer unwahren Schminke und kraftlosen Mürbheit. In dieser von dem grossen Haufen der Liebhaber so hoch gepriesenen *Morbidezza* hat vornemlich Guido Reni sich ausgezeichnet. Das mürbe, blutleere, schleimige, grünliche Fleisch in manchen seiner berühmten Bilder, unter andern in der Magdalena im Palast Barberini, und in dem schlafenden Christkinde im Palast Doria, erregt die widrige Empfindung von verwesenden Körpern. In beiden Fällen leidet die Wahrheit und Schönheit des Kolorits; dennoch wird ein gesunder Geschmak sich lieber die rohe, unreife Härte der älteren, als die überreife, schlaffe, faule Mürbheit der neueren Maler gefallen lassen. Will man jene nicht als Gemälde gelten lassen, so mag man sie als kolorirte Zeichnungen betrachten, und sich an der Wahrheit und Schönheit des Ausdruks freuen; in diesen drängt sich mit einer faden Lieblichkeit zugleich das Widrige der Materie auf; und sie haben nichts, was für diesen unangenehmen Eindruk entschädigte, als allen-

fals das leere Verdienst des Pinsels, welches unter allen Kunstverdiensten das kleinste ist.

Oft findet mán die Mürbheit des Stoffes mit der Gaukelei bunter Tinten vereint, und das Verschmelzen und Verblasen so weit getrieben, dass die Körper alle Bestandheit ihres Wesens zu verlieren scheinen, und nicht mehr wie Fleisch, sondern wie Porzellan, Wachs, oder in mancherlei Farben spielende Gallerte aussehen. Barocci von Urbino war einer der ersten, der, vielleicht durch Correggio's mehr reizendes als wahres Kolorit verleitet, schon im sechzehnten Jahrhunderte diese Manier einführte, die jedoch mit der Lieblichkeit seines Ausdruks immer noch ein gefälliges Ganzes bildet. In späteren Zeiten hat sich besonders Solimena, Corradi, und die französische Schule bis auf David, in dieser Schönfärberei, von welcher die meisten Malerwerkstätten und Akademien mehr oder weniger angestekt sind, hervorgethan. Als ein auffallendes Beispiel, welche glänzenden Fortschritte die Malerei noch immer,

bis in die neuesten Zeiten, auf diesem Wege macht, ist die Hebe von Unterberger in Wien merkwürdig, von welcher im ersten Stük der Meuselschen neuen Miscellaneen eine Beschreibung steht. Nach dieser zu urtheilen ist jenes Gemälde eines der grösten Kunststücke der Malerei. Nebst einer gepriesenen Verquickung von Correggio's und Tizians Stil finden sich darin zwei warme Lichter und ein kaltes! Wie konte es einem solchen auf den Kunstgeschmak des Zeitalters berechneten Werke auch an Bewunderern fehlen! Wie viel hätten Tizian und Correggio selbst noch von einem solchen Zauberer lernen können!

Dieser Misbrauch der Malerei gründet sich zum Theil auf dem unter den Künstlern unserer Zeit herschenden Irthume, dass man das Kolorit der Gegenstände eben so wie ihre Form idealisiren, und die Schönheit der Natur auch in der Farbe übertreffen könne; ein Wahn, welcher der Wilkühr und Laune der Farbenkünstler freies Feld giebt. Die Materie ist ihrer

Natur nach blos real und läst sich nicht idealisiren wie die Form. Kein Künstler kan ein wahreres Fleisch, ein gesünderes Kolorit malen, als die Natur hervorbringt, und die Wirkungen des Lichtes bleiben ewig für alle Malerkunst unerreichbar. Die grösten Koloristen, ein Giorgione, Tizian, Rembrand, Claude, wandten alle Kraft ihres Talents an, die Natur, wenn auch nicht zu erreichen, doch ihr wenigstens so nahe als möglich zu kommen; denn sie fühlten die Schönheit, aber auch die Unerreichbarkeit ihres Licht- und Farbenzaubers. Jezt wil jeder Stümper sie übertreffen.

Wenn das Kolorit unwahr ist, sei es noch so reizend und lieblich, noch so überirdisch zu Duft und Schmelz verblasen, so ist es doch immer schlecht und manirirt; hätte auch der Künstler, nach dem Ausdruk verzükter Schönredner, seinen Pinsel in die Farben der Iris getaucht. Der unbefangene Kenner sieht nur die Palette des Malers darin.

Ist es also unmöglich das Kolorit zu

idealisiren? In dem Sinne, worin man diesen Ausdruk gewöhnlich zu nehmen pflegt, allerdings! Aber wohl findet eine idealische Behandlung des Kolorits überhaupt stat; so wie es eine idealische Behandlung des Ausdruks giebt. Da ist aber keinesweges darum zu thun, dass das Kolorit eines Gegenstandes volkommener und schöner als in der Natur, — oder dass der Stof desselben idealisirt werde; sondern dass das Kolorit dem ästhetischen Zwecke der Darstellung gemäs sei, und denselben unterstütze; dass es, bei aller Wahrheit der Lokalfarbe und des Stoffes im Einzelnen, durch die Harmonie der Farben und der Beleuchtung ein kunstmässig schönes Ganzes ausmache. In einem solchen Kolorit sollen nicht Farbe und Beschaffenheit dieses oder jenes wirklichen Gegenstandes, sondern der materielle Karakter der Art überhaupt, zu welcher er gehört, ausgedrükt werden. Die Wahl der Beleuchtung, die Vertheilung der Farben sollen hier nicht auf die Deutlichkeit der Darstellung allein, sondern zugleich auch auf die Bewirkung einer gefälligen (ernsten oder

reizenden, düsteren oder heiteren) Harmonie abzwecken, welche dem Inhalte angemessen ist, und den Gesamteindruk des Kunstwerks unterstüzt. Dieser Foderung zufolge gehören also auch Beleuchtung, Haltung und Heldunkel mit in den Begrif eines idealischen, d. i. kunstmässig schönen, Kolorites.

Beleuchtung.

Bei der Anordnung eines Gemäldes hat der Künstler, noch ehe er an das Kolorit denkt, vornemlich auf die Beleuchtung Rüksicht zu nehmen, in welcher er seinen Gegenstand zeigen wil; und hier komt theils die Wahl des Lichteinfalles, theils die dem Inhalt angemessenste Art des Lichts, in Betracht. Denn obwohl die Beleuchtung an und für sich keiner Schönheit fähig ist, sondern nur dient die Deutlichkeit der Anschauung zu bewirken, und die Schönheit der Darstellung ins Licht zu setzen, so ist sie doch darum nicht ohne Bedeutung und ästhetische Kraft. Indem sie die Deutlichkeit der Darstellung befördert, belebt und verstärkt

sie zugleich den Eindruk derselben. Das Licht hat eine reizende, das Dunkel eine beruhigende Wirkung auf das Sehorgan, welche Wirkungen sich auch dem inneren Sinne mittheilen; und so ist die Beleuchtung durch das Mass von Reiz und Ruhe, das sie durch wohl vertheilte Licht- und Schattenmassen einem Gemälde giebt, fähig die ästhetische Wirkung desselben zu unterstützen. Ein ernster tragischer Gegenstand liebt ein ruhiges, gedämpftes, oft trübes Licht, so wie einem gefälligen Inhalt ein heiteres, fröliches Licht angemessen ist. Das Gegentheil würde der Einheit der ästhetischen Darstellung widerstreiten, in der Alles auf einen Gesamteindruk hinstreben sol.

Der erste und wesentliche Zwek der Beleuchtung ist, wie bereits gesagt worden, die Deutlichkeit der Darstellung zu bewirken. Der Maler hat also den Einfal des Lichts immer so zu wählen, dass nicht nur der Hauptgegenstand, auf der Stelle welche er im Gemälde einnimt, sogleich am deutlichsten und vortheilhaftesten ins Auge falle,

sondern dass auch die übrigen, nach ihrer verhältnismässigen Wichtigkeit vertheilten, Figuren und Gruppen sich so deutlich und bestimmt zeigen, als ihre Unterordnung unter jenen, und ihre Entfernung erfodern. Wie der Maler, bei der Erfindung seines Bildes, den Hauptgegenstand immer zuerst und in der grösten Klarheit in seiner Fantasie erblikt, und erst nach und nach auch die übrigen Gegenstände, ihrer grösseren oder geringeren Wichtigkeit gemäs, deutlich werden: so sol auch in der äusseren Darstellung desselben, zuerst die Haupthandlung, und nach und nach die übrigen Theile des Gemäldes den Blik auf sich ziehen.

Die Regeln für die Richtigkeit der Beleuchtung gründen sich auf die Naturgesetze der Optik, und es findet bei ihrer Anwendung in der Kunst eigentlich keine andere Wilkür stat, als die der Wahl des Lichteinfalles, und die für die Deutlichkeit der Beleuchtung vortheilhafteste Anordnung der Komposizion, welche beide wiederum von der Beschaffenheit des darzustellenden Gegenstandes abhängig sind.

Der Maler hat also vornemlich darauf zu sehen, dass die Vertheilung und Verbindung der Figuren und Gruppen eine deutliche Beleuchtung möglich mache; dass Lichter und Schatten nicht durch das ganze Bild flatternd zerstreuet seyen, sondern sich in grösseren Partien und Massen sammeln; dass ferner die Schlagschatten der vor dem Lichte stehenden Figuren nicht so auf die anderen streifen, dass dadurch Undeutlichkeit und Verwirrung entstehe; sondern dass so viel als möglich immer Hel gegen Dunkel und Dunkel gegen Hel zu stehen komme, denn dies giebt die gröste Deutlichkeit, und wird am besten durch ein von der Seite schräg einfallendes Licht bewirkt. In allen Fällen aber ist die Einheit der Beleuchtung eine Hauptregel. Zufällige Lichter und Schatten sollen nie wilkürlich angenommen, sondern immer aus wahrscheinlichen Gründen hergeleitet werden. Diese Einheit fodert auch, dass in jedem Gemälde nur ein Hauptlicht hersche, welchem alle übrigen Lichtvertheilungen durch geringere Grade der Klarheit untergeordnet seyn sollen. Diese Grade

werden durch den Standort und die grössere oder geringere Entfernung der Gegenstände bestimmt. Übrigens hangen Gruppirung und Beleuchtung schon natürlich so zusammen, dass eine wohlgeordnete Gruppe und Komposizion, sie mag eine Form haben welche sie wolle, sie mag hohl oder erhoben gebildet seyn, immer einer deutlichen Beleuchtung fähig ist, und gefällig abwechselnde Massen von Licht und Schatten darbietet. Der gebildete Künstler, in dessen Einbildungskraft die Theile des Ganzen sich durch eine ihm gleichsam mechanisch gewordene Fertigkeit wie von selbst kunstmässig ordnen, denkt sich sein Bild, gleich vom ersten Entstehen desselben an, in einer deutlichen Beleuchtung; er trit gleichsam selbst in den Standpunkt, aus welchem er seinen Gegenstand im vortheilhaftesten Lichte erblikt.

Licht und Schatten dürfen jedoch nie für sich selbst die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; denn so wichtig sie auch für den Maler sind, so sind sie es doch nur als Mittel; sein Werk sol das schöne Resultat

ihrer zwekmässigen Anwendung seyn. Die handelnden Gestalten sollen sich also nicht der Beleuchtung zu gefallen gruppiren, sondern der Künstler sol sie aus dem Gesichtspunkte und in einer solchen Beleuchtung zeigen, worin sie am deutlichsten zu sehen ist. Wenn wir eine merkwürdige Begebenheit, eine interessante Handlung in der Natur erblicken, so nehmen wir an ihnen kaum Licht und Schatten wahr. Nicht die Beleuchtung, sondern der wohlbeleuchtete Gegenstand zieht unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich. So sol es auch in der Kunst seyn. Nur untergeordnete Gegenstände, die an sich selbst von geringer Bedeutung sind, und ihr Interesse erst durch die Kunst der Darstellung empfangen, erlauben reizende und auffallende Wirkungen des Licht- und Schattenspieles. Der grosse Stil hingegen meidet sie vielmehr, stat sie zu suchen; und wo der Gegenstand eine solche Wirkung fodert, da behandelt er ihn immer nur wie einen untergeordneten Theil. Geschieht die Handlung bei Tageslicht, so sol das ganze Bild einen heiteren ruhigen Tag zurükstralen;

alle Lichter sollen sanft, alle Schatten klar seyn, so wie ein heiterer, von den Stralen der Sonne mit leichtem Gewölk bedekter Tag die Gegenstände zeigt. In einer solchen Beleuchtung sieht man keine grellen, auf einen Punkt zusammen strömenden Glanzlichter, keine nächtlich düsteren Schatten, keine blendenden Farbenwirkungen; das ganze Bild schwebt, schwimmt gleichsam in der heitern gleichförmig vertheilten Klarheit eines harmonischen Heldunkeln. Dies ist die schiklichste Beleuchtung, sowohl für die Deutlichkeit einer malerischen Darstellung überhaupt, als besonders für die Würde des grossen Stils, welcher seine Wirkung nicht im Ergötzen der Augen, sondern in Rührung des Gemüths durch den wahren und edlen Ausdruk des Gegenstandes sucht. Die Gemälde, denen man ansieht, dass sie, mit Nachsetzung des wahren Ausdruks der Handlung, für die Wirkung der Beleuchtung und der Massen komponirt sind, verdienen nicht weniger Tadel, als die deren Hauptverdienst in einem künstlichen Gruppenbau besteht. Beides ist Maschinenwerk und dem wahren Zwek der Kunst zuwider.

Nebst der Beleuchtung hat der Maler bei der Anordnung eines Gemäldes vornemlich die Wahl und Vertheilung der Farben in Betracht zu ziehen, damit es nebst der richtigen Lokalfarbe der Gegenstände, auch eine gefällige Wirkung des Ganzen zeige; dass das Bild harmonisch in den Sin trete. Über den Begrif des Heldunkeln wird weiter unten gehandelt werden; hier ist blos von einer solchen Vertheilung und Nebeneinanderstellung der Farben die Rede, durch welche vermieden wird, dass keine grel abstechenden oder mit einander unverträglichen Farben, die das Auge beleidigen würden, zusammen gestellet werden. Durch eine schikliche Anordnung der verschiedenen Lokalfarben wird nicht blos dem Auge geschmeichelt, sondern auch Deutlichkeit und Schönheit befördert. Jede Farbe hat, ausser der ihr eigenthümlichen Modifikazion des Lichts, durch die sie eigentlich Farbe ist, einen gewissen Grad von Hel oder Dunkel, der sie vorzugsweise leuchtender oder schattender macht. Der Künstler kan also, durch die blosse Vertheilung heller und dunkler

Farben, nicht nur das Auge nach Belieben anziehen, und von einem Gegenstande auf den anderen leiten, sondern auch eine natürliche Harmonie und Haltung in sein Gemälde bringen, welche zwar nicht die Schönheit des Heldunkeln hat, aber doch dem Auge gefällig ist. So finden wir in den Werken Rafaels, besonders in den Stanzen und Logen, die Anordnung der Farben nach den einfachen Grundsätzen einer natürlichen Harmonie und Verträglichkeit geordnet. Wie die Kunst von dieser natürlichen Wirkung zur kunstmässig schönen Anordnung der Farben fortgeschritten ist, werden wir weiterhin sehen.

Für die Harmonie der Farben bietet der Regenbogen das volkommenste Muster dar. Wie in diesem, so sol auch in einem Gemälde der Übergang von einer Farbe zur andern durch solche Mittelfarben geschehen, welche entweder mit beiden verwandt, oder doch in ihrer verhältnismässigen Helle oder Dunkelheit sich so nahe sind, dass das Auge durch keinen schnei-

denden Abstich beleidigt werde, sondern ohne allen Anstos leicht von einer zur andern übergehe. Dieser Übergang von einer Farbe in die andere sol von einem ähnlichen harmonischen Übergange der hellen und dunkelen Massen unterstüzt werden. In den klaren Schattenmassen mischen die Farben zweier sich nahen Körper in dem Wiederscheine des einen auf den andern sich leicht zu einem harmonischen Ganzen. Diese ruhige Klarheit der durch den Reflex gemilderten Schatten ist eine natürliche Wirkung des Tageslichtes, und eine der wesentlichen Schönheiten des Kolorits.

Wenn hier der Regenbogen als das Muster für die Harmonie der Farben angegeben worden, so ist dies jedoch nicht so gemeint, als ob die Farben in jedem Gemälde gerade so wie in jenem neben einander geordnet seyn müsten. Das im Regenbogen herschende natürliche Gesez der Harmonie, die Stufenleiter des gefälligen Überganges verschiedener Farbentöne zu einander läst sich in unendlichen mannigfaltigen Zusammenstellungen anwenden.

Haltung.

Die verhältnismässige Abstufung und Schwächung der Farben, Lichter und Schatten, welche, der grösseren oder geringeren Entfernung gemäs, durch die zwischen dem Auge des Anschauenden und den Gegenständen befindliche Masse atmosfärischer Luft bewirkt wird, nennt man in der Kunstsprache die Haltung des Gemäldes. Durch die richtige Beobachtung dieser Wirkung erlangt der Maler, dass die, nach Massgabe der Entfernung den Regeln der Luftperspektiv gemäs richtig verjüngten Gegenstände auch in Farbe und Beleuchtung so erscheinen, wie sie sich unter gleichen Verhältnissen in der Natur zeigen würden. Wenn wir in eine weite Ferne hinaus blicken, so sehen wir nür die allernächsten Gegenstände in ihrer wahren Farbe und ungeschwächten Beleuchtung. An den entfernteren mischen sich, nach dem Verhältnisse der zunehmenden Entfernung, Licht und Farbe mehr und mehr mit der Farbe der von Dünsten geschwängerten Luft, die wie ein unendlich zarter Duft alle Gegenstände

umfliesst, bis diese endlich am fernen Horizont ganz in den bläulichen Luftton verdämmern, so dass wir nur noch ihre Hauptformen, ihre Farbe oft gar nicht mehr wahrnehmen. Für das Verhältnis dieser Abnahme läst sich keine so bestimte Regel, wie bei der Linienperspektiv festsetzen; denn sie richtet sich nach der grösseren oder geringeren Reinheit der Luft. Je mehr diese mit Dünsten geschwängert ist, desto stärker, — je reiner sie ist, desto sanfter und unmerklicher sind die Abstufungen der Haltung, in welcher die Gegenstände erscheinen. Ist aber der Grad der Dichtigkeit der Luft gegeben, so lassen sich auch die Grade dieser Abstufung bestimmen, denn sie erfolgen nach eben den Gesetzen, wie die Abstufung der Grösse der Gegenstände in der Linienperspektiv aus einem gegebenen Abstandspunkte. Da aber diese Grade in der Luftperspektiv sich zwar berechnen, aber nicht wohl mathematisch genau und bestimmt darstellen lassen, wie in der Linienperspektiv, so mus der Künstler den Masstab dafür im Auge haben, und er erlangt ihn durch

aufmerksames Beobachten dieser Wirkung in der Natur.

Man sagt von einem Gemälde: es hat Haltung, wenn jeder Gegenstand nach der Tiefe des Raumes in welchem er steht, oder nach seiner Entfernung von dem gewählten Abstandspunkte, sich von den übrigen näheren oder entfernteren Gegenständen gehörig absondert, so dass das Nähere und das Entferntere, nach Masgabe seiner durch die Linienperspektiv bestimten Nähe und Entfernung, richtig vortrit und zurükweicht, und Alles an seinem Orte in Farbe und Beleuchtung gerade so erscheint, wie es in der Wirklichkeit unter gleichen Verhältnissen erscheinen würde.

Durch die richtig beobachtete Haltung in einem Gemälde wird zweierlei bewirkt; erstens: dass jeder Gegenstand, nach Masgabe seiner Entfernung vom Auge, in Farbe und Beleuchtung den Grad von Deutlichkeit erhält, der ihm auf seiner Stelle gebührt; zweitens: dass die verschiedenen Lokaltöne sich in einen Hauptton vereinigen, welcher nichts anders ist,

als die algemeine Farbe der Luft und des sie durchströmenden Lichtes, welche sich zwischen dem Auge und dem Gegenstande befindet. Die Lokaltöne der Gegenstände werden durch die Farbe des algemeinen Tones des Luft mehr oder weniger gebrochen, je nachdem dieser selbst mehr oder weniger gefärbt ist. Die Farbe der Luft ändert sich aber nach dem Stande des Sonnenlichtes und nach der Beschaffenheit der im Luftraum aufgelöst schwebenden Dünste. Der Maler wählt für seinen Hauptton die Farbe, welche der Hauptempfindung und dem Karakter, welcher in seinem Gemälde herschen sol, am gemässesten ist. Aber was für einen Haupton er auch wählen mag, so mus die Haltung doch immer nach denselben Gesetzen erfolgen, und dieselbe optische Wirkung, nämlich den Schein des verhältnismässigen Hervortretens und Zurükweichens der Gegenstände, und die harmonische Verschmelzung aller Töne in Einen Hauptton, bewirken. Eine richtige Haltung ist zur Wahrheit und Schönheit eines Gemäldes gleich unentbehrlich. Sie giebt ihm den

täuschenden Schein der Wirklichkeit und die reizende Harmonie der Natur.

Heldunkel.

Anfangs verstand man unter dem *chiaroscuro*, nach welchem wir unser deutsches Heldunkel gebildet haben, nichts anders, als die einfache Wirkung von Licht und Schatten in einem Gemälde, deren Zwek die Ründung der Gestalten, und die Deutlichkeit des Bildes war. Auch jezt noch nennt der Italiener *chiaroscuro* was wir Grau in Grau, und die Franzosen *en camaïeu* nennen, und was die Alten *Monochroma* nanten, nämlich Gemälde, die blos in einer Farbe durch Hel und Dunkel gemalt sind. Als man almälich besser koloriren lernte, und die Kunst sich endlich von der treuen Nachahmung der Natur zur freien Darstellung nach ihren algemeinen Gesetzen erhob, beobachtete man, dass aus einer kunstmässigen Verbindung des Kolorits mit der Beleuchtung eine Wirkung entspringe, welche nicht blos die Deutlichkeit, sondern auch die schöne Einheit der Darstellung erhöhe;

und Correggio bildete einen Stil, in welchem dieser Theil der Kunst zu seiner Volkommenheit gelangte, und das Kolorit eine Schönheit erhielt, welche auch durch die volkommenste Nachahmung des Wirklichen, durch den wahresten Ausdruk des materiellen Karakters, und durch die richtigste Haltung nicht erreicht wird. Was im Einzelnen unmöglich ist und immer bleiben wird, nämlich ein schöneres Kolorit der Gegenstände hervorzubringen, als die Natur, ohne die Wahrheit des Lokaltons und der Materie zu verletzen, das wurde durch eine zwekmässige Behandlung des Kolorits, nach der Idee einer durch sich selbst gefälligen Harmonie der Beleuchtung und der Farben, im Ganzen möglich. Aus der durch diese Idee geleiteten Wahl und Anordnung der Lokalfarben, aus der zwekmässigen Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, und aus der Vereinigung dieser Theile zu einer schönen Einheit für die Empfindung, entsteht ein idealisches Kolorit. Damit aber diese Idee nicht wilkürlich, und das idealische Kolorit kein leeres, unwahres, blos das Auge ergötzendes

Licht- und Farbenspiel sei, so mus Wahrheit ihre Grundlage seyn. Sie mus, in Rüksicht auf Licht und Schatten, durch die Gesetze der Optik und den Zwek der Deutlichkeit, und in Rüksicht auf die Farben durch die Eigenthümlichkeit der Lokaltöne, und durch den materiellen Karakker der Gegenstände, bestimmt werden. Die idealische Behandlung des Kolorits darf nie der Richtigkeit und Wahrheit im Einzelnen schaden; sie geht blos auf die Schönheit des Ganzen, welche ohne jene Bedingungen nicht stat finden kan.

Der wesentliche Bestandtheil des idealischen Kolorits ist das Heldunkel, dessen Begrif, wegen der unbestimmten Bedeutung, die ihm gewönlich gegeben wird, einer genaueren Bestimmung, — so wie dessen Werth, wegen des vielfältigen Misbrauches, der mit dieser reizenden Wirkung in der Malerei getrieben wird, einer richtigen Schäzung bedarf.

Das Heldunkel in einem Gemälde wird nicht durch Licht und Schatten allein, durch welche die Gegenstände der ange-

nommenen Beleuchtung gemäs blos geründet, — auch nicht durch die Haltung allein, wodurch blos die verschiedenen Lokaltöne des Gemäldes in einen Hauptton versammelt werden, sondern vereint durch die Beleuchtung und harmonische Vertheilung der Farben nach ihrer eigenthümlichen Helle und Dunkelheit bewirkt, welcher gemäs einige fähiger sind das Licht, — andere den Schatten zu unterstützen und, vereint mit jenem, helle — vereint mit diesem, dunkle Massen zu bilden. So ist z. B. Gelb eine in sich helle, — Blau eine in sich dunkle Farbe, und Roth leuchtender als beide. Durch die mannigfaltige Mischung dieser drei Hauptfarben unter sich, und mit Weis und Schwarz, kan man unzäliche höhere und tiefere Töne hervorbringen, welche bald dem Hellen, bald dem Dunkeln näher verwandt sind. Durch sie kan der Künstler, seiner Absicht gemäs, bald den Schatten durch helle, und das Licht durch dunkle Lokalfarben mildern, bald durch jene das Licht, und durch diese den Schatten verstärken. Wenn nun der Maler nicht blos seine Figuren wahr kolo-

rirt und ründet, nicht blos seinen Gegenstand richtig beleuchtet, und das Ganze in die rechte Haltung bringt, sondern zugleich auch bei der Wahl und Vertheilung der Beleuchtung und der Farben auf ein gefälliges Ganzes heller und dunkler Theile Rüksicht nimt: so wird durch ein solches Verfahren jene harmonische Wirkung für das Auge entstehen, welche in der Kunstsprache Heldunkel genant wird.

Das Heldunkel ist demnach von Kolorit, Ründung, Beleuchtung und Haltung wesentlich verschieden. Alle diese Stücke können in einem Gemälde vorhanden seyn, und doch kan jenes fehlen. Ründung, Beleuchtung und Haltung sind zur Hervorbringung des Heldunkeln unentbehrlich; aber es kan auch ohne Kolorit in der blossen Zeichnung, durch die verhältnismässige Helle und Dunkelheit der den Gegenständen eigenthümlichen Lokalfarben, und durch die harmonische Vertheilung der hellen und dunkeln Partien ausgedrükt werden.

Wenn eine Zeichnung oder ein Kupfer-

stich nicht blos Licht und Schatten, Rün-
dung und Haltung hat, sondern auch die
verhältnismässige Helle und Dunkelheit
ausdrükt, welche die Lokalfarben der Ge-
genstände in der Natur haben, so sagt die
Kunstsprache: die Zeichnung oder der
Kupferstich hat Farbe. Durch den Aus-
druk der Farbe und des Heldunkeln ge-
langte im vorigen Jahrhunderte auch die
Kupferstecherkunst zu höherer Vol-
kommenheit. Die grosse Schwierigkeit der
Vereinigung des Heldunkeln mit den übri-
gen Theilen zu einem idealischen Kolorit
ist, zu verhüten, dass die dadurch beab-
sichtigte höhere Schönheit des Ganzen der
Wahrheit im Einzelnen nicht schade.

Um ein gutes Heldunkel in einem Ge-
mälde zu bewirken, ist also nicht hinrei-
chend, dass helle und dunkle Partien mit
einander abwechseln; noch weniger wird
dasselbe erreicht, wenn diese ohne Ord-
nung und Einheit über das Gemälde zer-
streuet sind; sondern dieser Wechsel mus
durch almäliche Übergänge des Hellen
durch das Minderhelle zum Dunkeln, und
des Dunkeln durch Halbschatten zum Lichte

geschehen. Diese harmonische Wirkung aber wird vornemlich durch die geschikte Vertheilung der Lokalfarben in den verschiedenen hellen und dunkeln Partien bewirkt, so dass, je nachdem es für die schöne Wirkung des Ganzen, und für die besondere Absicht des Künstlers zuträglich ist, bald eine helle Farbe das Licht verstärkt oder den Schatten mildert, bald eine dunkle das Licht dämpft oder den Schatten verstärkt, — und durch jenen reizenden Wiederschein, welcher sich bei einem heiteren Tageslichte gleichförmig über die Schattenmassen ergiesst, und das Dunkel derselben, welches bei gänzlicher Beraubung des Lichts häslich seyn würde, klar und durchsichtig macht. Durch diesen harmonischen Wechsel wird das Auge bald von dem Reize der hellen Partie lebhaft angezogen, bald durch die milde Klarheit der dunkeln zur Ruhe eingeladen; und wie ein schönes Heldunkel gleichsam die Vollendung des Gemäldes ist, so beginnt und vollendet die harmonische Wirkung desselben den schönen Eindruk des Ganzen auf das Gemüth.

Diesem zufolge läst sich der Begrif des Heldunkeln erklären, als

die kunstmässige Vertheilung und harmonische Vereinigung der hellen und dunkeln Partien eines Bildes vermittelst der Beleuchtung und der eigenthümlichen Helle oder Dunkelheit der Farben zu einer durch sich selbst gefälligen Einheit für die Empfindung.

Seit Correggio ist dieser Theil der Malerei vorzüglich bearbeitet worden. Mehrere Künstler haben sich darin ausgezeichnet, und ihren Werken eine sehr reizende Harmonie der Farben zu geben gewust; aber keiner hat, mit der Kunst des Heldunkeln zugleich alle übrigen Erfordernisse eines idealischen Kolorits in so hohem Grade wie er besessen. Keiner hat, glüklicher als er, Wahrheit, Schönheit und Reiz zu vereinigen gewust, obwohl nicht zu leugnen ist, dass in seinem Kolorit der Reiz gewönlich die Wahrheit überwiegt; wo hingegen bei Tizian, obgleich seinen

Werken der Zauber des idealischen Kolorits mangelt, Wahrheit und Reiz in dem richtigen Verhältnisse zu einander stehen, wodurch seine Karnazion die wahrste und volkommenste unter allen ist. Darauf gründet sich auch der Hauptunterschied des Kolorits beider Künstler. Correggio nemlich wird von Tizian in der plastischen Wahrheit und Schönheit des Stoffes überhaupt, und vorzüglich des Fleisches, so wie dieser von jenem in der idealischen Schönheit des Kolorits im Ganzen übertroffen. Hätte Correggio mit dieser idealischen Schönheit seines Kolorits auch die plastische Wahrheit des Tizianischen verbunden; oder hätte Tizians Kolorit, bei dieser Wahrheit, auch noch die idealische Schönheit von jenem, so würden beide den Gipfel der Vollendung erreicht haben, den selbst die Idee eines volkommenen Kolorits nicht höher zu stellen vermöchte. So aber läst jeder zu dem wirklich erreichten Höchsten noch etwas hinzuzuwünschen übrig. Frägt man nun, welcher von beiden dem Koloristen als klassisches Muster zu empfehlen ist, so

entscheidet das Kunsturtheil in jeder Hinsicht zunächst für Tizian. Denn wenn auch Correggio in einer Hinsicht auf einer höheren Stufe der Ausbildung dieses Kunstzweiges steht, als jener, so ist doch seine Grundlage nicht so zuverlässig und untadelich. Erst auf einem durch Tizians Muster wohlbefestigten Grunde der Wahrheit kan das Studium der Werke Correggio's dem Künstler gefahrlos und wahrhaft nüzlich seyn; da ohne einen solchen Grund das idealische Kolorit nur ein leerer den Sin ergötzender Farbenreiz seyn würde, so wie die blosse Formenschönheit und Grazie, ohne Karakter und Ausdruk, nur leere nichts sagende Lieblichkeit ist.

Nächst Correggio besas Rembrand die Kunst die Wirkung des Heldunkeln hervorzubringen in vorzüglichem Grade. Aber dieser Künstler suchte dieselbe mehr durch die Beleuchtung, als durch die harmonische Vertheilung der Lokalfarben zu erreichen; und selten begleitete er ihn, wie jener, mit einer freien, sondern lieber mit einer gesperrten Beleuchtung; wodurch die

Wirkung zwar stärker und auffallender, aber auch weniger gefällig wird. Die niederländische Schule hat ihr Hauptverdienst in diesem Theile der Malerei.

So sehr nun aber auch das Heldunkel die schöne Wirkung eines Gemäldes unterstüzt, so nothwendig es zur Vollendung desselben ist, so nachtheilig für die Kunst, und tadelnswerth ist der Misbrauch, welcher damit getrieben wird. Nur zu oft sieht man, dass die höheren, wesentlichen Theile diesem verführerischen Zauber aufgeopfert sind, und dass der Reiz, welcher die Wahrheit und Schönheit des Werkes blos als eine Zierde begleiten solte, sich die Hauptwirkung anmast. Dies, mit dem Verfal eines gründlichen Studiums vergeselschaftet, hat endlich die Malerei zu einer blossen Tändelei mit Farben, zu einer blossen Belustigung der Augen herabgewürdigt. Darum lohnt es wohl der Mühe, hier den eigentlichen Werth dieser Wirkung genauer zu bestimmen, und das zu grosse Gewicht, welches nicht allein der grosse Haufen der Liebhaber und Halbken-

ner, sondern auch ein grosser Theil der Künstler darauf legt auf das gebürende Mass herabzusetzen.

Jedes Gemälde, von den idealen Darstellungen des grossen Stiles bis zur Blumenmalerei herab, sol eine für das Auge gefällige Zusammenstimmung der Farben und eine harmonische Vertheilung des Hellen und Dunkeln haben, denn die Einheit und der gefällige Eindruk des Ganzen hängen davon ab. Ein gutes Heldunkel verträgt sich, eben so wie ein wahres und schönes Kolorit, mit allen Arten des Stils; aber es mus sich, nach dem Karakter desselben, und nach der Beschaffenheit des Inhalts richten; es mus bei ernsten, erhabenen, pathetischen Gegenständen ernst und ruhig, bei frölichen, reizenden Gegenständen, heiter und reizend in seiner Wirkung seyn. Jener Ernst sowohl als dieser Reiz werden durch die zwekmässige Wahl der Beleuchtung und Farben hervorgebracht. Eine Darstellung sol nicht mehr Reiz durch Farben erhalten, als der Gegenstand seiner Natur gemäs fodert, oder

als der ästhetische Zwek der Darstellung in jedem Falle erlaubt; und der Hauptton, welcher die verschiedenen Farben des Gemäldes vereint, sol, wie der Karakter des Inhalts, ernst oder heiter, düster oder lieblich, sanft oder kräftig seyn. Besonders strenge dringt im grossen Stil, und in Darstellungen ernsten, tragischen Inhalts, der Geschmak auf diese Mässigung des Reizes. In ihm ist jedes Licht- und Farbenspiel, jeder entbehrliche Zierrath zwekwidrig; denn er sol nur das Wesentliche darstellen, und sein Karakter ist Einfachheit, Würde und heiterer Ernst. Darum sol auch das Heldunkel, das sich für den grossen Stil schikt, durch kein Maschienenwerk eines künstlichen Gruppenbaues, durch kein Spiel zufälliger Lichter und Schatten, durch keine Gegensätze *(Contrapposti)*, Zurüktreiber *(repoussoirs)*, und ähnliche Kunstgriffe, die blos der Wirkung wegen angewandt werden, aufgestuzt seyn, sondern aus einer, dem Ausdruk des Inhalts angemessenen, kunstmässig schönen Anordnung der Komposizion, der Beleuchtung und der Farben, wie von selbst,

erfolgen. Es sol, wie dieser Stil in allen Theilen verlangt, einfach in grossen ruhigen Massen, bescheiden in seiner Wirkung, heiteres Ernstes in seiner Harmonie seyn. In dieser Gestalt ist die gefällige Wirkung des Heldunkeln eben so wohl mit dem grossen Stile des Michelangelo und Rafael, als mit der Anmuth und Lieblichkeit des Correggio verträglich. Es giebt eine sanfte, zarte und liebliche, aber auch eine starke und ernste Harmonie; und die schöne Einheit des idealischen Kolorits läst sich eben sowohl zu dem erhabenen Ernste des einen, als zu der heiteren Anmuth des andern stimmen.

In Werken des grossen Stils ist der Mangel des Heldunkeln noch kein wesentlicher Fehler. Sie können auch ohne dasselbe vortreflich seyn, wenn ihnen auch zu einem vollendeten Gemälde noch etwas mangelt. Dies beweisen die Werke Rafaels, die auch ohne dasselbe den ersten Rang unter den Werken der neueren Malerei behaupten; denn sie sind in den wesentlichen Erfordernissen einer dramati-

schen Darstellung des grossen Stils, in Erfindung, Komposizion, Zeichnung und Ausdruk vortreflich. Zu Rafaels Zeit war die Idee des Heldunkeln noch nicht entwickelt, und der Geist dieses Meisters war immer zu sehr mit jenen höheren Theilen der Kunst beschäftigt gewesen, als dass er auf diese Wirkung, welche gleichsam als die sinliche Vollendung eines Gemäldes zu betrachten ist, die nöthige Aufmerksamkeit hätte wenden können. Der blosse Anblik eines Gemäldes von Correggio würde hinreichend gewesen seyn, ihm dieses Geheimnis zu enträthseln. Einige seiner lezten Werke in Öl zeigen Spuren, dass er auch auf dem Wege zu dieser Vortreflichkeit war, und sie wahrscheinlich erreicht haben würde, wenn er länger gelebt hätte. Und in der That sol auch das Heldunkel das lezte seyn, worauf der Künstler sein Bestreben richtet, damit er nicht Gefahr laufe, schon an Vollendung zu denken, wenn ihm noch das Wesentliche mangelt.

Rafael ging in der Beleuchtung, und in der Vertheilung der Farben in seinen

Gemälden blos nach dem einfachen Gesez der Deutlichkeit zu Werke. Diesem gemäs kleidete er gewönlich seine vorderen Figuren in helle, und die entfernteren in dunklere Gewänder, deren Lokalfarbe er an den ersten in den höchsten Lichtern oft bis zum Weis erhöhete, und in den Schatten mit Schwarz vertiefte; so dass viele seiner Malereien, besonders die in den Logen des Vatikan, mehr als kolorirte Zeichnungen, denn als Gemälde zu betrachten sind. Oft auch bediente er sich schillerfarbener Gewänder, welche, neben dem Vortheile der Deutlichkeit und des besseren Überganges der Farben zu einander, noch überdies das Auge durch die Lebhaftigkeit derselben ergötzen. So brachte Rafael zwar eine grosse Deutlichkeit und eine natürliche Haltung in seine Gemälde; aber der Zusammenstellung seiner Farben mangelt oft die harmonische Vereinigung, durch welche ein Bild bei aller Wahrheit, Deutlichkeit und Kraft des Ausdruks zugleich einen wohlgefälligen Gesamteindruk auf die Empfindung macht.

Ein dramatisches Gemälde wird aber,

auch bei der volkommensten Harmonie des Heldunkeln, immer ein schlechtes Kunstwerk seyn, wenn ihm jene wesentlichen Erfordernisse mangeln, wenn es in Komposizion, Zeichnung und Ausdruk der Karaktere und der Handlung schlecht, leer, oder unwahr ist. Diese Regel sezt uns in den Stand, den Werth dieser Wirkung in den verschiedenen Zweigen der Malerei zu bestimmen. In Werken des grossen Stils, die mehr den Geist als den Sin des Betrachters beschäftigen sollen, ist das Kolorit nur ein untergeordneter Theil. Es kan mittelmässig, dürftig, — und doch kan das Kunstwerk vortreflich seyn. Noch tiefer untergeordnet ist hier das Heldunkel; es ist das lezte Erfordernis eines Gemäldes in diesem Zweige der Malerei. Wenn hier nur die Zusammenstellung unverträglicher Farben vermieden, die Beleuchtung der Deutlichkeit zuträglich, die Haltung richtig beobachtet, und das Kolorit nicht unwahr ist, so kan ein Gemälde im grossen Stil ohne wesentlichen Nachtheil den Reiz des Heldunkeln entbehren.

So wenig bedeutend und wesentlich

nothwendig aber das Heldunkel in Gemälden des grossen Stils ist, so wichtig wird es in den untergeordneten Zweigen der Malerei. In diesen ist auch das Kolorit wichtiger; denn was ihren Darstellungen an höherem geistigen Interesse gebricht, das müssen sie durch sinliche Vorzüge ersetzen. Man kan als eine algemeine Regel annehmen, dass die Reize des Kolorits, der Beleuchtung, des Heldunkeln und der Ausführung, obwohl sie keinem Gemälde gänzlich mangeln dürfen, doch in dem Verhältnisse unbedeutender oder wichtiger werden, je nachdem der Gegenstand der Darstellung ein höheres oder geringeres Interesse mit sich führt. So ist z. B. in der Landschaftmalerei der Mangel eines guten Kolorits bei weitem bedeutender, als in der dramatischen; denn wenn einer Landschaft Farbe mangelt, so mangelt ein wesentlicher Theil ihrer Schönheit. Die Natur ist schöner im Frühling und Herbst als im Winter; schöner in einer Sonnenbeleuchtung als mit trübem Himmel. Der Reiz des Lichtes und der Farbe ist also ein wesentlicher Bestandtheil einer schönen

Darstellung der landschaftlichen Natur. Ein dramatischer Moment kan aber auch in einer blossen Zeichnung eben so interessiren, wie in einem Gemälde; denn sein Interesse liegt in dem wahren und schönen Ausdruk der Handlung und der Karaktere, nicht im Kolorit. Hier dient die Farbe blos dazu, durch ihren belebenden Reiz die Wahrheit sinlicher zu machen, und den Eindruk der Darstellung zu verstärken. In Auftritten aus dem gemeinen Leben hingegen, wie die Werke der Venezianischen, Flamändischen und Niederländischen Schulen meistens darstellen, ist die gefällige Wirkung des Lichtes und der Farben ein wesentlicher Bestandtheil ihrer Schönheit; und sie würden weit weniger Interesse haben, wenn ihnen dieser sinliche Vorzug mangelte. Da ihr Zwek ist, die Natur in ihren Besonderheiten und Zufälligkeiten zu einer naiven oder komisch belustigenden, immer aber zugleich reizenden und gefälligen, Wirkung darzustellen, so sind auch hier die zufälligen Spiele des Lichts und der Farben, die diese Wirkung befördern können, wohl angebracht.

Bei Frucht- und Blumenstücken, Stilleben, und ähnlichen niedrigen Kunstzweigen liegt der ganze Werth in der bis zum höchsten Grade täuschenden Nachahmung, in der Schönheit des Kolorits, in dem gefälligen Spiele des Lichts und der Farben, in der fleissigen Ausführung und geschmakvollen Vereinigung aller Theile zu einem kunstmässigen Ganzen. Daher ist auch ein schlecht gemaltes Blumenstük leicht unter allem Schlechten das Schlechteste.

Der grössere oder geringere Werth des Heldunkeln läst sich also nur nach dem höheren oder geringeren Interesse des Inhalts bestimmen, und steht zu demselben im umgekehrten Verhältnisse. In einem volkommenen Gemälde sollen freilich alle Theile in gleichmässiger Volkommenheit vorhanden seyn. Aber wo man auf Volkommenheit verzichten mus, da fodert man, dass das Wesentliche nicht mangele, dass das Nothwendige dem Entbehrlichen nicht aufgeopfert sei. Je grösser, ernster, wichtiger der Gegenstand für das Gemüth, — um so untergeordneter und entbehrlicher ist die reizende Wirkung des Licht- und Farbenspieles für das Auge; je unbedeuten-

der hingegen jener, desto wichtiger und unentbehrlicher dieser. Seinem eigentlichen Werthe nach aber steht, in der ästhetischen Schäzung, das Heldunkel, so gefällig und anziehend auch seine Wirkung für den Sin seyn mag, als ein die Schönheit blos begleitender Reiz, unter allen den Theilen, welche zur Wahrheit und Schönheit der Darstellung wesentlich beitragen, d. i. unter Erfindung, Komposizion, Zeichnung, Ausdruk, Kolorit, Beleuchtung und Haltung, weil von diesen sämtlich die Wahrheit der Darstellung abhängt; blos das Machwerk der Ausführung ist ihm noch untergeordnet.

Es sieht einem Widerspruche ähnlich, wenn das Heldunkel zuerst als ein wesentlicher Bestandtheil des idealischen Kolorits, und als der Theil der Malerei, wodurch ein Gemälde seine lezte Vollendung erhält, erhoben, und doch hernach in seiner Schätzung so tief herabgesezt wird. Dies kan aber sehr wohl beisammen bestehen, sobald man sich erinnert, dass Kolorit und Heldunkel keine selbstständigen Theile der Kunst sind, sondern dem Selbstständigen blos anhängen. Sie erhalten

ihre Bedeutung und ihren Werth nur durch dieses. Das Kolorit hängt den Gegenständen, — das Heldunkel dem Kolorit an; seine Wesenheit ist also noch geringer. Die reizendsten Farben, das künstlichste Spiel von Licht und Schatten, bedeuten für sich selbst nichts; sie ergötzen blos das Auge durch ihren Reiz, gleich lieblichen Tönen, denen keine Bedeutung unterliegt, und die blos das Ohr durch ihren Klang reizen. Dieselbe Wirkung macht auch ein Gemälde, in welchem die übrigen Theile ohne Wahrheit, Bedeutung und Schönheit sind, und das, leer von Inhalt, blos eine gefällige Mischung heller und dunkler Massen zeigt. Das Heldunkel ist nur dann als die Vollendung der Kunst anzusehen, wenn alle übrigen wesentlichen Theile des Gemäldes gut sind; ausserdem ist es ein leerer, unbedeutender, nichts geltender Reiz, welcher, um einigen Werth zu erhalten, wenigstens mit einem wahren Kolorite verbunden seyn mus.

Wir kehren jezt wieder zum Begriffe des idealischen Kolorites zurük, unter

welchem wir, wie bereits gesagt worden, kein Kolorit verstehen, das im Einzelnen schöner ist, als die Natur, welches unmöglich seyn würde; sondern das Kolorit des ganzen Gemäldes, welches, durch eine zwekmässige Vertheilung und Vereinigung der Farben und der Beleuchtung, eine kunstmässig schöne Einheit für die Empfindung erhält, wie sie, durch die blosse Nachahmung der Natur, vermittelst einer richtigen Beleuchtung, Haltung und Nebeneinanderstellung verträglicher Farben nicht erhalten wird, sondern nur durch die Idee eines schönen Kolorits im Ganzen möglich ist, welche sich aber, um nicht wilkürlich zu seyn, auf die Wahrheit und Schönheit des Kolorits im Einzelnen stützen mus.

Es giebt also eigentlich kein Ideal eines schönen Kolorits, wie es z. B. ein Ideal schöner Menschengestalt giebt, das sich als ein algemeiner Begrif bestimmen, und in einem Musterbilde darstellen liesse; es giebt nur ein idealisch schönes, d. i. ein Kolorit, welches, gemäs einer, zwar der Einbildungskraft des Künstlers vorschwebenden, aber keines bestimmten Ausdruks in einem

Musterbilde fähigen, Idee eines schönen Kolorits, hervorgebracht wird; so wie es kein Ideal eines schönen Ausdruks, eines schönen Gewandes, einer schönen Landschaft, eines schönen Baumes, Felsens etc. sondern nur einen idealisch schönen Ausdruk, idealisch schöne Gewänder, idealisch schöne Landschaften etc. giebt. Bei allen Gegenständen, welche eines bestimmten Ideales fähig sind, gründet sich dieses immer auf den Zwekbegrif und die Wesenheit des Gegenstandes, welche in der Gestalt desselben anschaulich und erkenbar dargestellt sind. Wo aber kein bestimmter Zwek, in einer demselben entsprechenden Hauptform erkenbar ist, da ist auch kein bestimmtes Ideal möglich, sondern der Künstler verfährt blos nach der in seiner Einbildungskraft vorhandenen, aber unbestimmten, Idee des Schönen, nach welcher er auch solche Dinge die keines Ideals fähig sind, für den ästhetischen Zwek idealisch behandelt. Unter die Gegenstände der ersten Art gehört die Gestalt des Menschen, unter die der lezten gehört das Kolorit der Menschengestalt; nur in jener, nicht in diesem, ist ein Zwek erkenbar.

Das idealische Kolorit entsteht demnach, wenn alle die Theile, welche die Malerei durch Farben auszudrücken hat, nämlich Lokalfarben, Stoffe, Beleuchtung und Haltung zu einer harmonischen, durch sich selbst gefälligen, und dem Karakter der Darstellung angemessenen Einheit kunstmässig verbunden werden. Zu einem guten Heldunkel ist eine harmonische Vertheilung heller und dunkler Massen hinreichend. Das idealische Kolorit macht noch eine Foderung mehr, welche unter allen am schwersten zu befriedigen ist, nämlich die Wahrheit des Kolorits in dieser Verbindung. Dem zufolge bestände also das Ideal des Koloristen:

> in der Vereinigung der grösten Wahrheit und Schönheit des Kolorits im Einzelnen mit der grösten Schönheit und Harmonie desselben im Ganzen.

Ist aber dieses Ideal erreichbar? ist es möglich die Wahrheit des Tizianischen Kolorits mit einer so volkommenen Harmonie, wie Correggio's Werke zeigen, zu vereinigen? Wer bei der Beantwortung

dieser Fragen blos auf die Erfahrung, auf die ungeheuern Schwierigkeiten der Kunst; und auf die Beschränktheit und Einseitigkeit der menschlichen Anlagen und Kräfte, welcher auch die grösten Geister unterworfen sind, sehen wil, der wird an der Möglichkeit es zu erreichen verzweifeln. Aber die Kunst fodert noch mehr! So gros und schwer das Fach des Koloristen für sich allein schon ist, so vollendet es doch noch lange nicht den ganzen Begrif des Malers, als bildenden Künstlers; denn um diesen Namen auf eine ehrenvolle Art zu führen, mus er die Gabe der Erfindung besitzen, ein tüchtiger Zeichner seyn, und den schwersten aller Theile, den Ausdruk, in seiner Gewalt haben. Wer gut kolorirt hat allerdings ein grosses Verdienst; und der Ruhm, ein guter Kolorist zu seyn, ist nur wenigen zu Theil geworden. Aber der geschikte Maler kan des ungeachtet ein mittelmässiger Künstler seyn, so wie im Gegentheil ein vortreflicher Künstler oft ein sehr mittelmässiger Maler ist. Jedes Verdienst, das sich zum Vortreflichen erhebt, ist einer Palme werth; aber der Künstler ist noch über den Maler; denn

das Kolorit ist nur ein untergeordneter Theil des Ganzen. Wie schwierig oder wie leicht derselbe sei, kan wohl in der technischen, nicht aber in der ästhetischen Schätzung in Betracht kommen. Der Maler hat, als Maler, nur ein Mittel für den Kunstzwek; als Künstler bedarf er sie alle; und nur in sofern der Kolorist zugleich auch Künstler ist, kan er von dem seinigen einen würdigen Gebrauch machen.

Die Menschendarstellung in dramatischen Handlungen fodert nothwendig, dass der Maler ein Künstler, und dass er es im höchsten Grade sei. Darum sol, wer ihr sich widmet, vor allem dahin trachten, dass er ein wahrer Künstler werde; dass er den dazu erfoderlichen Erfindungsgeist besitze, und Komposizion, Zeichnung und Ausdruk in seine Gewalt bringe; sodann mag er auch nach dem Ruhm eines guten Koloristen ringen. Solte er nun auch dieses Ziel nicht erreichen, so wird der treffliche Künstler den mittelmässigen Maler hoch aufwiegen.

Gesezt also auch, jenes Ideal sei wirklich unerreichbar; gesezt, ein im Einzelnen

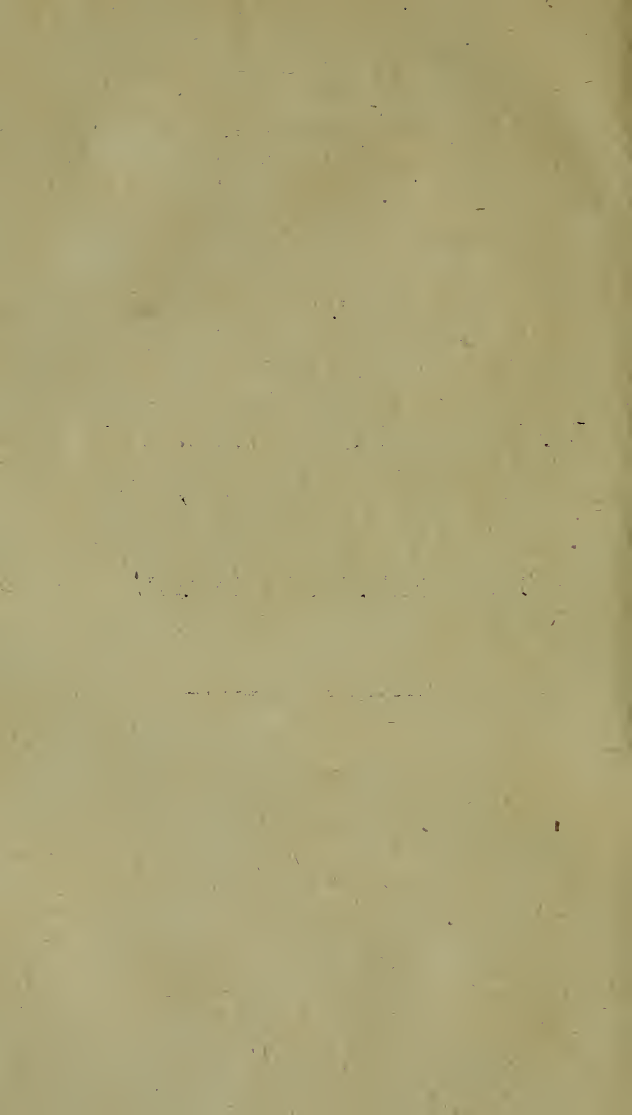
volkommen wahres Kolorit sei mit der zur idealischen Schönheit des Kolorits im Ganzen erfoderlichen Harmonie des Heldunkeln nicht verträglich; gesezt, es sei unmöglich, mit der so schweren Kunst des Kolorits das noch höhere Verdienst eines vortreflichen Künstlers zu vereinigen; welches wirklich anzunehmen, jedoch durchaus kein entscheidender Grund vorhanden ist: so sol doch dieses Ideal immer das Ziel seyn, auf welches jeder Künstler hinzublicken, nach welchem er sein Streben hinzurichten hat, wenn er wahren Beruf zur Kunst in sich fühlt. Ohne dieses Ideal, ohne ein solches alseitiges Streben nach dem Höchsten, ist kein gedeihlicher Fortschrit in der Kunst möglich. Wer grosse Künstler nur nachzuahmen sucht, bleibt ewig hinter seinen Mustern zurük; wer nur nach Einer Volkommenheit strebt, gelangt nie zu einer harmonischen Ausbildung seines Talents, ohne die kein musterhaftes Kunstwerk entstehen kan. Das ächte Talent hält ein solches Ziel unter seiner Würde; es wil auch den grösten nicht nachahmen; denn es trägt den Keim zur Selbstständigkeit in sich; es stu-

dirt die Werke grosser Meister blos, um zu finden, wie sie es angefangen haben um so gros und vortreflich zu werden: es wil wo möglich alle Volkommenheiten seiner Kunst in sich vereinen. Der junge Künstler welcher nicht den Vorsaz hat, so gros in der Zeichnung zu werden wie Michelangelo, oder eben so eigenthümlich, natürlich und ausdruksvol zu seyn, wie Rafael; der Landschaftmaler, welcher nicht dereinst mit Claude und Poussin zu wetteifern hoft; der Kolorist welcher nicht strebt so wahr und schön zu koloriren wie Tizian, so harmonisch zu malen wie Correggio, wird ewig in der Mittelmässigkeit bleiben; und schon in dem Mangel dieses edlen Triebes das Höchste zu erstreben, ist ihm sein Verdammungsurtheil gesprochen. Michelangelo, Rafael, Tizian, Correggio, Claude, werden vielleicht in dem, worin sie einzig sind, immer unübertroffen bleiben; aber sind sie darum unübertreflich? Wenn durch tiefes Studium ihrer Werke, und der Quellen aus welchen sie selbst schöpften, der Natur und Antike, in der Seele des Künstlers sich endlich das Ideal eines schönen

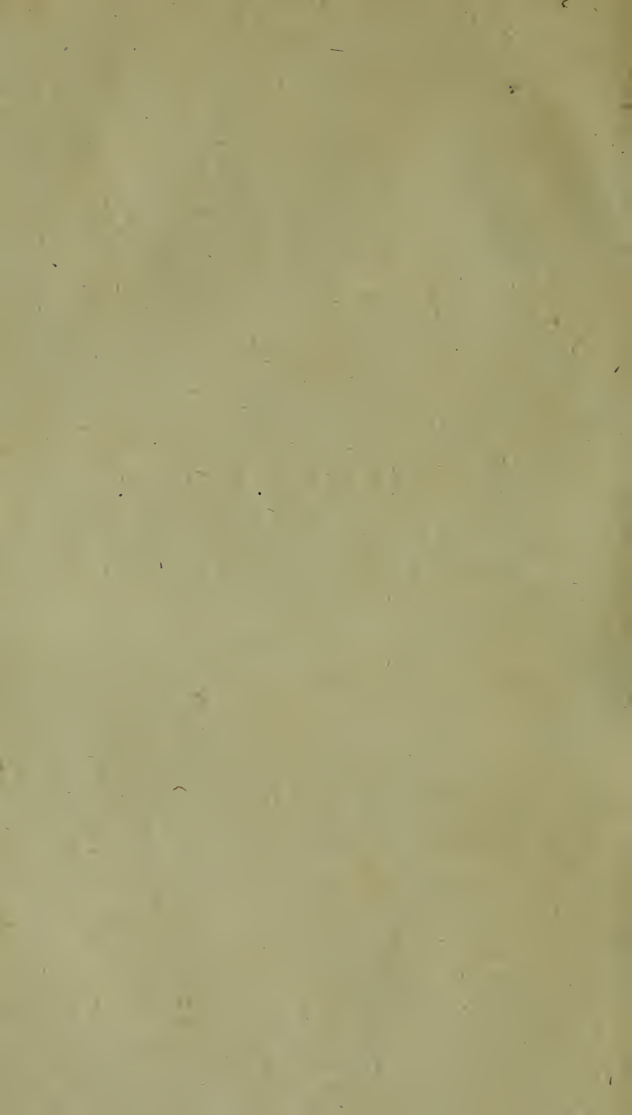
Stils, eines volkommenen Gemäldes, gebildet hat, so wird ihn zwar innige Bewunderung und Ehrfurcht für den Geist dieser grossen Männer erfüllen, welche ohne Vorbild durch eigene Geniuskraft Höhen erreichten, zu denen seit Jahrhunderten kein anderer nach ihnen sich hinauf zu schwingen vermocht hat; aber die Mängel, die er, so grosser Vortreflichkeit ungeachtet, in ihren Werken entdekt, werden ihn überzeugen, dass keiner von ihnen den Gipfel selbst erreicht hat. Er wird ihre Werke, als das Höchste was die Kunst geleistet hat, unablässig studiren; doch werden nicht sie, sondern das Ideal, welches in seiner Seele lebt, wird das erhabene Ziel seyn, zu dem er mit angeborner Kraft, kühn wie der Adler zur Sonne, emporstrebt.

VII.

ÜBER
DEN ÄSTHETISCHEN
EINDRUK
DER PETERSKIRCHE.



AN SEUME.



Schon ehemals, werthester Freund, als Sie auf Ihrer Wanderung nach Syrakus auch Rom besuchten, und mich dort durch die erste persönliche Bekantschaft eines deutschen Biedermannes, den ich bereits früher aus manchen freimüthigen Ausserungen eines für Menschenwürde begeisterten Gemüths schätzen gelernt hatte, erfreuten, haben wir über die moralischen Misverhältnisse, Verkröpfungen und Auswüchse des unsichtbaren Wundergebäudes, das durch die Peterskirche sichtbar repräsentirt wird, mancherlei in Prose und in Versen verhandelt. Erlauben Sie darum, dass ich Ihnen, als Supplement jener Unterhaltungen, und zur Erinnerung an die frohen Stunden unsers Verkehrs auf

klassischem Boden, jezt auch diesen kleinen Aufsaz über die ästhetischen Gebrechen jenes Tempels zueigne, dessen auf Felsen gegründeter, und aus Felsen gegossener Bau zwar noch manche auf seinen Schwellen knieende Generazion gläubiger Pilger und Betler überleben, aber doch endlich auch jenem algemeinen Lose der Vergänglichkeit unterliegen wird, aus deren Ruin die ewige Roma schon mehr als einmal wie ein Fönix aus seiner Asche jugendlich verjüngt hervorging. Möchten unsere Geister dereinst, unter den erhabenen Riesentrümmern dieses christlichen Kolosseums, einer von dem Kreuze des Kreuzes glüklich erlösten Nachwelt begegnen!

F.

ÜBER
DEN ÄSTHETISCHEN EINDRUK
DER PETERSKIRCHE.

Unter den Gebäuden der heutigen Welt ist die Peterskirche in Rom bei weitem das gröste. Weder die Paulskirche in London, noch der Dom in Mailand kommen ihr an Umfang gleich, und an Höhe übertrift ihre Kuppel sowohl die Kuppel des Domes in Florenz, als den Thurm des Münsters in Strasburg *). Alles an und

*) Die Paulskirche in London hat 710 Palmen Länge, und im Querschif des Kreuzes 400 P. Breite. Der Dom in Mailand ist 606 P. lang. Die Peterskirche hat 830 P. Länge, und ist im Querschif des Kreuzes 600 P. breit. Ihre Breite ist also ungefähr der Länge des Domes von Mailand gleich, und ihre Länge übertrift die seine

in diesem ungeheuern Bau hat einen kolossalen Masstab, und alles Kolossale wird klein in demselben. Der bronzene Baldachin des Hochaltars in der Mitte der Kirche ist bekantlich dem höchsten Palaste in Rom, dem Palast Farnese, an Höhe gleich *),

---

um 224 P., so wie die Paulskirche in London von der Peterskirche um 120 P. in der Länge, und um 200 P. in der Breite, übertroffen wird. Die Kuppel des Doms in Florenz hat 195 P. im innern Durchmesser, und ist vom Fusboden der Kirche bis zur Spitze des Kreuzes 541 P. hoch. Die Kuppel der Peterskirche hat zwar im innern Durchmesser nur 190 2/3 P., aber ihre Höhe vom Fusboden der Kirche bis zur Spitze des Kreuzes beträgt 593 P., und von der Ebne des Petersplatzes bis zur Spitze des Kreuzes beträgt sie 636 P. Der Strasburger Münster hat von ebener Erde bis zur Spitze um 30 P. weniger.

Der römische Palm beträgt 99/144, also etwas mehr als 2/3 des Pariser *Pied royal.*

*) Der von vier gewundenen Säulen aus Bronze getragene, gleichfals bronzene Baldachin des Hochaltars ist 123 1/2 P.

der selbst wie ein Kolos über die anderen Paläste Roms hervorragt, und in seinen gigantischen Verhältnissen, wie die Paläste Strozzi und Pitti in Florenz, für ein Riesengeschlecht erbauet scheint. Aber in dem weiten luftigen Raume unter der ungeheuern Kuppel schwindet diese Höhe so hinweg, dass man sie nur dem Masstabe, nicht dem Auge glaubt. Von den vier Pfeilern in der Mitte des Kreuzes, welche die Kuppel tragen, hat jeder an Dicke den Umfang einer kleinen, dem heiligen Karl gewidmeten Kirche auf dem Quirinalischen Hügel *), und die Kuppel selbst, der die

---

hoch. Das Gewicht der zu dem Ganzen verwandten Bronze, welche aus der Vorhalle des Pantheon genommen worden, beträgt 186392 Pfund. Die Vergoldung allein kostete 40000 römische Skudi (60000 Thaler), und die ganze Arbeit, ohne das dazu angewandte Erz, kostete 100,000 röm. Skudi (150,000 Thaler).

*) *Chiesa di S. Carlino alle quattro fontane.* Der Umfang eines jeden dieser vier Pfeiler beträgt 300 P.

Kirche eigentlich zum Fusgestelle dient, hat die Weite des von Agrippa erbaueten Pantheon, übertrift aber die Kuppel desselben sowohl an äusserem Umfang, als an Höhe *). Alle in dieser Kirche aufgestellten Figuren der Kirchenväter und Heiligen, und die Monumente der Päpste **),

---

*) Das Pantheon hat im inneren Raume 193 2/3 P. im Durchmesser, und 202 P. Höhe. Die Kuppel der Peterskirche hat im inneren Raume nur 190 2/3 P. im Durchmesser, aber ihr ganzer Durchmesser, mit Inbegrif der Mauerdicke beträgt 266 P.: ihre Höhe übertrift die des Pantheon um 47, und die Kuppel des Domes in Florenz um 51 3/4 P. an Höhe.

**) Die Figuren der vier Kirchenväter von Bronze welche in der Tribune den Stuhl des heil. Petrus tragen sind, jede 27 1/2 P. hoch. Ihr Gewicht beträgt zusammen 116257 Pfund. Das übrige Metal, welches diese sogenante *Cattedra* ziert, wiegt noch 102804 Pf., so dass das Ganze ein Gewicht von 219061 Pf. ausmacht; die Kosten des Werks betrugen 107551 röm. Skudi (153775 1/2 Thaler). Die vier Figu-

sind gleichfals kolossal; aber sie schwinden in dem ungeheuern Raume zur gewönlichen Menschengrösse, und man merkt ihre wahre Grösse nicht eher, als bis man ihnen so nahe trit, dass sie allein den Gesichtskreis füllen. Nie, auch bei dem grösten Volksgedränge an hohen Festen nicht, füllt sich dieser Tempel in einer Stadt, die 160,000 gläubige Einwohner zählt, welche alle lieber beten als arbeiten. Und doch, was man nach dem Gesagten kaum glauben würde, wenn nicht der unmittelbare Anblik es bestätigte, macht dieses riesenmässige Gebäude, dem weder ein Tempel der alten, noch der neuen Welt an Grösse

---

ren von Marmor, welche in den Nischen der vier Hauptpfeiler der Kuppel stehen (der heil. Longin von Bernini, die h. Helena von Andrea Bolgio, die h. Veronica v. Francesco Maco, und der h. Andreas oon Fiamingo) sind, jede, 22 P. hoch und stehen auf Fusgestellen von 15 P. Höhe. Die Figuren an den Grabmälern der Päpste sind von 12 bis zu 18 P. hoch.

gleich komt, nicht nur keinen verhältnismässigen Eindruk von Grösse, sondern es erscheint sogar kleiner als es ist, und verkleinert zugleich alles Grosse was sich in demselben befindet *). Erst nachdem man die weiten Räume seines Umfanges öfter durchwandelt, und theilweise mit dem Auge gemessen hat, begreift man die

---

*) Um den Fremden durch diese Täuschung zu überraschen, pflegt der römische *Cicerone* ihn beim Eintrit in die Kirche zuerst auf die beiden Genien aufmerksam zu machen, welche an den beiden ersten Pfeilern die Schale des Weihwassers halten und, von der Thüre gesehen, wie gewöhnliche Kinder erscheinen, bei der Annäherung aber zu einer Grösse von sechs Fus heranwachsen; sodann zeigt er ihm auch die weissen Tauben, welche zum Wappen Innocenz X. aus dem Hause Pamfili gehören, und an den Pfeilern über der Base zur Verzierung angebracht sind. Sie scheinen von ferne kaum fünf Fus hoch über den Boden zu stehen; trit man aber näher, so kan man sie kaum mit der Hand erreichen.

gewaltige Grösse dieser Kirche, die man doch eigentlich durch den unmittelbaren Eindruk fühlen solte.

Schon Viele haben sich bemühet, dieses auffallende Misverhältnis der wirklichen Grösse zu dem Eindruk derselben zu erklären. Mancher hat sogar, vielleicht in der Voraussetzung, dass das gröste, prachtvolleste und kostbarste Gebäude der Welt, auch das volkommenste und schönste seyn müsse; vielleicht auch um sich das Ansehen tiefer Kunsteinsicht zu geben, diesen Mangel ästhetischer Grösse zu einer Schönheit der Peterskirche erhoben, welche in der volkommenen Zusammenstimmung aller Theile ihren Grund haben; wenn gleich Andere der Meinung sind, dass eines Baumeisters richtiger Verstand und Geschmak sowohl, als die Vortreflichkeit eines Gebäudes, das vorzüglich auf den ästhetischen Eindruk berechnet seyn sol, sich dadurch ankündigen und bewähren, dass lezteres durch eine zwekmässige Zusammenstimmung seiner Verhältnisse nicht kleiner, sondern grösser erscheint, als es in der

That ist; und dass für jeden Künstler, der auf einen ästhetischen Zwek hin arbeitet, die Aufgabe lautet, mit Wenigem Viel, nicht aber mit Vielem Wenig zu wirken.

Um nun die Ursache dieses Misverhältnisses zu finden, und einzusehen, ob dasselbe in der That für eine Schönheit, oder vielmehr für einen Fehler zu halten sei, mus man vorher wissen, was eigentlich die Baukunst, in Hinsicht auf den ästhetischen Ausdruk, vorzugsweise zu leisten vermag; woraus sich denn von selbst ergeben wird, welche Art desselben sie vornemlich zu bewirken streben sol.

Schon aus der grossen Ausdehnung und dem beträchtlichen Umfange, deren ihre Werke fähig sind, läst sich im Voraus vermuthen, dass die Baukunst vorzüglich im Stande seyn müsse, den Eindruk der Grösse, der bis zum Erhabenen gehen kan, zu bewirken, da sie gerade durch das, womit die anderen bildenden Künste verhältnismässig nur wenig wirken können, durch die Masse, vorzugsweise mächtig ist.

Aber die Masse allein ist noch nicht hinreichend ästhetische Grösse oder Grosheit zu bewirken. Ihre Grösse ist blos Ausdehnung, mathematische Grösse. Diese füllt zwar das Auge, und kan, wenn sie zur sinlichen Unermeslichkeit anwächst, das Gefühl des Erhabenen erregen; aber wenn Ausdehnung oder Masse das einzige Mittel wäre, das Gefühl der Grösse zu erregen, so würden die bildenden Künste darauf Verzicht thun müssen, weil sie ihren Werken diese Unermeslichkeit nicht wohl geben können.

Nun gibt es aber noch eine andere Art der Grösse, die wir innere, intensive Grösse, Grosheit *(grandiosità)* nennen, die nicht in der Ausdehnung, sondern in Verhältnissen, ihren Grund hat, welche den Ausdruk innerer Grösse und Kraft zu bewirken fähig sind. Diese ist eigentlich der Geist der ästhetischen Grösse, ohne welchen die ausgedehnte Grösse allein todt und leer ist; und sie ist es vornemlich die der bildende Künstler in seinen Werken auszudrücken sucht, wenn er ver-

mittelst derselben das Gefühl der Grösse erregen wil. Durch die Ausdehnung, oder dadurch dass der Künstler seine Gestalten nach einem vergrösserten Masstabe kolossal bildet, kan die innere Grösse zwar unterstüzt und verstärkt, aber keinesweges ersezt, geschweige hervorgebracht werden, da dieselbe, wie gesagt, nicht durch das Mass, sondern durch das Verhältnis der Theile zu einander und zum Ganzen, bestimmt wird. Die kolossale Grösse giebt, dadurch dass sie das Auge füllt, dem äusseren Sinne mehr Beschäftigung bei der Auffassung des Bildes; aber nur die intensive Grösse rührt den innern Sin, ergreift das Gemüth, und ist für den Ausdruk der Grösse in Werken der bildenden Kunst so unentbehrlich, dass auch ein Kolos nicht gros erscheint, wenn ihm die innere Grösse mangelt. Dies zeigen unter andern die beiden kolossalen Figuren des Herkules der den Kakus erlegt von Bandinelli, und des David von Michelangelo am Eingange des alten Palastes zu Florenz, und der kolossale Neptun von Ammanati der den Spring-

brunnen des Platzes neben diesem Palaste ziert; oder, wenn wir unsere Beispiele aus der Peterskirche selbst wählen wollen, die vier Kirchenväter welche die Cathedra des heiligen Petrus tragen. Diese Figuren sind sämtlich Kolossen ohne innere Grosheit. Im Gegentheile ist eine Statue auch im verjüngten Masse fähig, das Gefühl der Grösse zu wecken, wenn sie grosse Verhältnisse, und durch diese intensive Grosheit hat. Man hat Kopien vom Farnesischen Herkules, vom sogenanten Atlas, von dem Kolossen des Quirinals in halber Lebensgrösse, und noch kleinere in Bronze, die kaum einen Fus hoch sind, und doch mehr Grösse ausdrücken, als jene zwanzig Fus hohen Figuren. So konte auch der Iupiter des Fidias den erhabenen Eindruk, welcher alle die ihn sahen mit Ehrfurcht und heiligem Schauer erfüllte, nur der intensiven nicht der kolossalen Grösse verdanken, obwohl diese auch zur Unterstützung jener mächtig mitwirkte. Zu diesem hatte der erfahrne Künstler noch ein anderes, sehr wirksames, Mittel gesellet,

um den Eindruk der Grösse in seinem Iupiter aufs höchste zu steigern, nämlich das Verhältnis der kolossalen Gestalt zu dem engen Raume des Tempels der sie einschlos, und der so niedrig war, dass der sitzende Gott sich nicht hätte von seinem Throne erheben können, ohne das Dach des Tempels einzustossen. Und wenn es auch Kritikaster gab, die dies als einen Übelstand tadelten, so wuste doch der Künstler wohl, dass sein Iupiter sich nicht aufrichten würde, und der Vortheil dieses Kunstgriffes war ihm für seinen Zwek zu wichtig, als dass er nicht der ästhetischen Wirkung gern die gemeine Wahrscheinlichkeit aufgeopfert hätte. Dadurch dass Iupiter seinen Tempel gleichsam ganz erfüllte, that die kolossale Grösse desselben erst ihre volle, mächtige Wirkung. Auch in dieser Hinsicht ist dies Beispiel für unsere gegenwärtige Untersuchung lehrreich, indem es uns gerade auf die Ursache führt, warum alle kolossalen Bildwerke in der Peterskirche kleiner erscheinen, als sie sind.

Es ist also nicht blos die äussere Grösse,

durch die ein Herkules gros und ein Zwerg klein erscheint. Ihre wahre Grösse und Kleinheit liegt in den Verhältnissen ihrer Gestalt. Man vergrössere den Zwerg zum Kolossen, und verkleinere den Herkules zur Grösse eines Zwerges, so wird darum doch der Kolos nicht aufhören ein Zwerg, und der verkleinerte Herkules, ein Gigant zu seyn.

Die Baukunst hat beide Arten der Grösse in ihrer Gewalt, die äussere, die durch Ausdehnung und Masse, und die innere, die durch Verhältnisse bewirkt wird.

Jeder Gegenstand im Raume hat Masse und Form. Jene ist sein positives, diese sein negatives Merkmal. Nur durch Begränzung erhält die Masse Gestalt. Da nun alle Schönheit an der Form enthalten ist, so werden auch die Gegenstände, an denen vorzugsweise die Form erscheint, vornemlich der Schönheit, diejenigen hingegen, an denen vorzugsweise die Masse auffält, mehr der Grösse fähig seyn. Das erste findet bei den Werken

der bildenden Kunst, das zweite bei den Werken der Baukunst stat.

Wenn Ausdehnung als Masse den Eindruk der Grösse bewirken sol, so mus sie so wenig als möglich unterbrochen seyn, und sich dem Auge als ein Ganzes darstellen. Jede Unterbrechung zertheilt die Masse, und bietet dem Auge einen Ruhepunkt, oder vielmehr stört es in der Auffassung des Ganzen zur Einheit. Dieses wird dann nur in seinen Theilen aufgefasst, und der Eindruk von Grösse geht verloren. Eine schlichte, ununterbrochen fortlaufende Mauer, die eine verhältnismässige Höhe zur Breite hat, macht einen grösseren Eindruk, als eine Mauer von gleicher Grösse, deren Ausdehnung durch Abtheilungen, Felder, Pilaster, Strebepfeiler etc. unterbrochen ist. Die Vorderseite eines Tempels erscheint grösser, wenn sie keine Vorsprünge hat, wenn Gesims und Gibel ununterbrochen von einem Ende der Breite bis zum andern fortlaufen. Darum macht die Vorhalle des Pantheon einen grösseren Eindruk, als die

Vorderseite der Peterskirche, obgleich sie von dieser lezteren mehr als dreimal an Breite und beinahe zweimal an Höhe übertroffen wird *); denn jene ist durchaus schlicht und einfach ohne allen unnützen Zierrath, und ohne Vorsprünge, von denen die grade Linie der Fronte unterbrochen würde; acht freistehende Säulen tragen das Gebälk und den Giebel, der sich über die ganze Breite der Vorhalle erstrekt. Die Vorderseite der Peterskirche hingegen ist durch Unsin aller Art entstellt, der jeden Eindruk von Grösse vernichtet. Acht gewaltige korinthische Säulen **) aus Travertinquadern stehen halb in die Mauer eingeblendet, welche die Zwischenweiten der Säulen füllt, und die Vorhalle ein-

*) Die Vorhalle des Pantheon ist 150 P. breit und bis zur Spitze des Giebels 114 P. hoch. Die Vorderseite der Peterskirche hat eine Breite von 540, und eine Höhe von 216 P.

**) Jede derselben ist mit Base und Kapitäl 123 P. hoch, und hat an der Base 12 P. im Durchmesser.

schliest. Mehrere Verkröpfungen springen an der Fronte hervor, und der Gibel nimt blos den Raum über den vier mittelsten Säulen, d. i. das mitlere Drittheil der ganzen Breite ein, welches gleichfals einen Vorsprung bildet. Die Mauer welche die Zwischenweiten der Säulen füllt, ist in zwei Stokwerke abgetheilt, durch welche die acht Säulen hindurch gehen, und ist mit vielen Thüren und Fensteröfnungen durchbrochen, deren jede wieder ihr eigenes Giebelgebälk hat. Das Ganze endlich, welches zu seiner Breite nicht hoch genug ist, wird von einer schweren Attika niedergedrükt, deren Geländer kolossale Statuen verzieren *). So macht diese ungeheure, mit Verzierungen überladene, durch Abtheilungen und Unterabtheilungen zerstückelte, Vorderseite nicht nur gar keinen ihrer Grösse angemessenen Eindruk,

*) Die Attika ist samt dem Geländer 54 P. hoch, auf dem lezten stehen 13 Statuen, jede 25 1/2 P. hoch, von schlechter plumper Arbeit. Sie stellen Christum und die zwölf Apostel vor.

sondern man verspürt sogar in der grossen Ausdehnung den gänzlichen Mangel derselben; man wundert sich dass eine solche Masse gar keine Wirkung thut *). Die Vorderseiten der grösten Tempel des Alterthums, die wir aus der Geschichte, oder aus ihren Trümmer kennen, betrugen nicht die Hälfte ihrer Grösse, aber sie machten einen weit mächtigeren Eindruk. Selbst der kolossale Tempel des Herkules zu Agrigent in Sicilien, dessen Säulen, wie noch die Trümmer derselben zeigen, von solchem Umfange waren, dass in jeder ihrer zwanzig Kanellirungen ein Mensch stehen konte, dessen Bau aber unvollendet blieb, würde der Peterskirche an Grösse nicht gleich gekommen seyn.

---

*) Michelangelo Bonarotti hatte die seines grossen Geistes würdige Idee, die Vorderseite der Peterskirche nach dem Muster der Vorhalle des Pantheon zu bauen, aber der Tod verhinderte ihn an der Ausführung dieses glüklichen Gedankens.

Es verlohnt sich nicht der Mühe die anderen Aussenseiten der Kirche anzusehen, die ein fortlaufendes Gewirre von Vorsprüngen, Ecken, Winkeln und Rundungen sind; so dass unter allen diesen Auswüchsen die Figur des lateinischen Kreuzes *), welche der Plan dieser Kirche bildet, kaum noch zu kennen ist. Wir wenden uns deshalb zu dem Innern der Peterskirche, wo dieselbe ästhetische Zwekwidrigkeit der Formen und Verhältnisse herscht, die wir an der Vorderseite bemerkt haben.

Wenn die Künstler, welche diesen riesenhaften Bau entwarfen und ausführten, die verkehrte Absicht gehabt hätten, der extensiven Grösse alle Wirkung zu rauben, und das gröste Gebäude so klein als möglich erscheinen zu lassen, so hätten sie kaum zwekmässiger verfahren können. Die

---

*) Das lateinische Kreuz hat ungleiche Arme, nach der gewönlichen Form der Crucifixe, das grichische Kreuz hat vier gleiche Arme.

ungeheure Masse Raum, die diese Kirche in ihrer Breite und Höhe einschliesst, ist, eben so wie die Aussenseite derselben, in so viele Abtheilungen zerstückelt, dass man sie nie in eine Totalanschauung zusammenfassen kan. Schon die Form des Kreuzes, in der diese, wie die meisten katholischen Kirchen, gebauet sind, ist für die ästhetische Wirkung, für die Totalanschauung des Raumes, eine der zwekwidrigsten. Wohin man sich auch stellen mag, da wird man kaum ein Drittel des ganzen Raumes übersehen, und auch diesen noch von dicken plumpen Pfeilern unterbrochen, hinter denen man ihn vielmehr erräth, als sieht. Zwischen diesen gewaltigen Pfeilern, und in den Schiffen der Kirche, mus man lange umher wandeln, um die Masse von Raum, die man auf einmal mit dem Blik umfassen solte, theilweise zusammen zu lesen. So begreift man endlich wohl die enorme Grösse dieses Gebäudes, und bewundert sie, aber man fühlt sie nicht, man wird nicht von ihr ergriffen, durchschauert, wie geschehen würde, wenn man sie als Einheit auffassen

könte. Diese Zerstückelung des Raumes, theils durch die innere Gestalt der Kirche, theils durch die dicken bergenden Pfeiler, theils durch die Menge von Seitenkapellen, deren eingeschlossener Raum für die Wirkung des Ganzen völlig verloren ist, und die durch alle diese Hindernisse unmöglich gemachte Zusammenfassung desselben in eine Anschauung, sind die Hauptursache, dass die Peterskirche auch in ihrem Innern keinen ihrem Umfange angemessenen Eindruk von Grösse bewirken kan.

Wir hätten nun auch noch zu untersuchen, woher die der Grösse dieses Gebäudes gerade entgegengesezte Wirkung entsteht, dass es selbst nicht nur kleiner erscheint, als es ist, sondern auch alle Gegenstände, selbst die kolossalen, die in ihm enthalten sind, verkleinert.

Ein Raum, der unter gewissen, der intensiven Grösse günstigen, Verhältnissen grösser erscheint, als er wirklich ist, wird bei entgegengesezten Verhältnissen auch eine entgegengesezte Wirkung thun; er wird kleiner erscheinen. Eine solche, der

Grösse vortheilhafte oder nachtheilige, Wirkung geht aus dem Verhältnisse der Breite zur Höhe, und beider zur Länge, hervor. Um den Eindruk der Grösse zu bewirken mus, in einem eingeschlossenen Raume, die Breite vorherschen; denn diese wird eher bemerkt und umfasst, als die Höhe. Herscht diese überwiegend vor, so wird der Raum enge und schmal erscheinen; aber die Breite macht geräumig und weit und gros. Dies ist nicht der Fal mit dem mitleren Schiffe der Peterskirche, welches im Hineintreten den ersten Haupteindruk macht. So weit es auch an sich selbst ist, so ist es doch, im Verhältnis zu seiner Höhe sowohl als zu seiner Länge, *) zu schmal; dies bewirkt, dass die an sich sehr beträchtliche Breite schwin-

---

*) Die innere Länge der Kirche ist 830 P.; die Höhe des Mittelschiffes bis an den Schlus der Wolbung 286 P., und die Breite desselben 123 P. Noch schmaler sind im Verhältnis die beiden Seitenschiffe; sie sind nämlich 65 P. hoch, etwa 30 P. breit und 330 P. lang.

det, und sich gleichsam verengt. Die Pfeiler zu beiden Seiten des Mittelschiffes, welche das Gewölbe stützen, und die vier noch weit dickeren, welche die Kuppel tragen, nehmen einen beträchtlichen Theil des Raumes weg, und verbergen einen noch weit grösseren Theil dem Auge, wodurch eben so viele kleinere Abtheilungen entstehen, die man nur in Gedanken wieder vereinigen kan. Erst unter der Kuppel, wo das Hauptschif von dem Querschiffe des Kreuzes durchschnitten wird, fühlt sich die Brust durch eine Masse von Raum erweitert, die hier eine erhabene Wirkung thun würde, wenn nicht der in der Mitte derselben errichtete Hochaltar mit seinem eben so prächtigen als geschmaklosen Baldachin auch hier die freie Umsicht aus dem Mittelpunkte der Kirche hinderte, und die grosse Wirkung zerstörte. Man denke sich dieses Hindernis hinweg und den Raum völlig frei, und man würde, mit der Umsicht in die vier Arme des Kreuzes und die Höhe der Kuppel, wenigstens einen der Grösse dieses Gebäudes entsprechenden Eindruk erhalten. Aber selten

erlaubt die Religion auf ihrem Gebiete einen reinen Kunstgenus. Auch hier muste er dem Grabe des heil. Petrus weichen, das an dieser Stelle befindlich seyn sol, und bei dem Bau der Kirche unverrükt auf seiner alten Stelle bleiben muste; sonst hätte man wahrscheinlich auch hier, wie in andern Kirchen, das Kreuz frei gelassen, und den Hochaltar am Eingange der Tribune erbauet.

Einige römische Kirchen von weit geringerem Umfange zeigen, welchen Eindruk auch ein kleiner Raum machen kan, der mit einem Blicke überschauet, und durch gute Verhältnisse unterstüzt wird. Wer die Kirchen *della Madonna degli Angeli* in den Diokletianischen Bädern, *di S. Pietro in Vincoli,* wo der Moses des Michelangelo steht, *di S. Paolo fuori delle mura,* und das *Pantheon* besucht hat, erinnert sich gern des grossen und heiteren Eindruks, der ihm beim Eintrit in diese Tempel entgegen kam, und dem zum Erhabenen nur die kolossale Grösse der Peterskirche fehlte; denn in der Bau-

kunst können grosse Verhältnisse nur bei gehöriger Ausdehnung ihre volle Wirkung thun.

Eine zweite Ursache, dass dies Gebäude inwendig kleiner erscheint, als es wirklich ist, liegt unstreitig in der Verzierung, in der lebhaften Farbenpracht der verschiedenen vielfarbigen Marmorarten und Vergoldungen, welche das Innere der Kirche bekleiden, durch welche glänzende Pracht Alles dem Auge näher gebracht, und der Blik in seinen gewohnten Massen verwirrt wird. Die Haltung, welche uns den Abstand der Dinge erkennen läst, verliert sich, und was in der gehörigen Haltung in seiner wahren Grösse erscheinen würde, erscheint nun kleiner, weil es dem Auge näher zu seyn scheint als es wirklich ist. Diese Täuschung ist so unvermeidlich, dass jeder, der dies Gebäude besucht, von ihr hintergangen wird.

Aus demselben Grunde scheinen auch die kolossalen Statuen, die rings umher in den Pfeiler- und Wandnischen aufgestellt sind, und die Figuren an den Monu-

menten der Päpste, in einiger Entfernung nur die Grösse zu haben, die man ihnen in andern Kirchen gewöhnlich giebt. Sie erscheinen klein in dem ungeheuern, und doch keinen grossen Eindruk bewirkenden Raume, theils weil durch die reiche Pracht der Verzierung die Haltung verloren geht, durch die sonst das Auge die Grösse der Gegenstände auch aus ziemlicher Entfernung richtig zu schätzen weis; theils weil selbst die kolossalen Bildwerke, die diesen Tempel zieren, zu dem grossen Raume der sie umgiebt immer noch in einem solchen Misverhältnisse stehen, dass ihre Grösse darin verschwinden mus. Erst wenn man so nahe zu ihnen hinangetreten ist, dass jener Raum schwindet, und sie allein das Auge füllen, erkennt man ihre wahre Grösse.

Wie wichtig für den Eindruk der Grösse bei Bildwerken ein richtiges Verhältnis derselben zu dem Raume ist, in dem sie aufgestellt sind, haben wir schon in dem oben angeführten Beispiele des olimpischen Iupiters von Fidias bemerkt;

auch ist dies eine so bekante Sache, dass jeder verständige Historienmaler bei der Anordnung seines Bildes darauf Rüksicht nimt, dass kein unnöthiger Raum in demselben der Grösse seiner Figuren schade. In der Peterskirche sehen wir die nachtheiligen Wirkungen des Misverhältnisses der Figuren zum Raume in ihrer ganzen Stärke; und sie würden noch auffallender seyn, wenn unter den daselbst aufgestellten kolossalen Bildwerken auch nur Eines wäre, das zugleich intensive Grösse hätte.

Auch in den Museen Roms haben wir öfter Gelegenheit gehabt die Bemerkung zu machen, wie sehr der Eindruk der Bildwerke von ihrem Standorte abhängig ist; so that, um nur ein paar Beispiele anzuführen, der Apollo di Belvedere auf seinem ehemaligen Standorte im Pio-Clementinischen Museum weniger Wirkung, als wenn man ihn anderwärts in einem kleineren Raum eingeschlossen sah; denn die Nische in welcher, oder vielmehr vor welcher er stand war zu gros für ihn; und er stand dort gewissermassen frei und

überdies in einer schlechten Beleuchtung. In der grossen Rotunde desselben Museums machte unter allen dort aufgestellten Statuen nur die kolossale Muse ihren gehörigen Eindruk, weil sie allein ihre Nische gehörig ausfüllte; alle übrigen daselbst stehenden Figuren füllen den ihnen bestimmten Raum nicht hinreichend.

Aus dieser Untersuchung ergiebt sich also, dass das auffallende Misverhältnis zwischen der mathematischen und der ästhetischen Grösse der Peterskirche, und die Wirkung dass sowohl sie selbst, als das in ihr Befindliche, viel kleiner erscheint als beide in der That sind, keinesweges ein Resultat der schönen Harmonie ihrer architektonischen Verhältnisse seyn könne, denn daraus müste eine jener gerade entgegesezte Wirkung hervorgehen; sondern dass der Grund davon vielmehr in zweckwidrigen, der Grösse nachtheiligen Misverhältnissen, im Mangel an Einfachheit, in Zerstückelung der Masse und des Raumes, und in der Überladung mit Zierrath und Pracht liege, welche in dem Innern dieses

eleganten Riesengebäudes, dessen Bau der ganzen christlichen Welt mehr als 80,000,000 Thaler gekostet hat, verschwendet sind. Daraus folgt denn auch, dass der Mangel an Grosheit an diesem kolossalen Gebäude nicht nur keine Schönheit, sondern vielmehr ein wesentlicher, ja in ästhetischer Hinsicht der gröste Fehler ist, der demselben vorgeworfen werden kan; denn erhabene, zur Anbetung des höchsten Wesens begeisternde Grösse kan allein der Ausdruk seyn, welcher dem ersten Tempel der Christenheit gebürt *).

---

*) Die Pflicht der Kritik ist rüksichtslose Beurtheilung nach Grundsätzen; und sie hat das Recht zu tadeln und zu verwerfen, was den Foderungen des Geschmaks widerstreitet. Aber wenn man die Geschichte dieses merkwürdigen Gebäudes kennt, so wundert man sich nicht mehr, dass es so fehlerhaft ausgefallen ist; im Gegentheil mus man bewundern, dass unter solchen Umständen ein solches Werk noch so glüklich hat zu Stande kommen können; und man erkennt, dass nur der Geist und Geschmak des Zeitalters es vermocht hat,

aus den verschiedenen, oft einander widersprechenden, Ideen und Planen so vieler Architekten, die nach einander diesem Bau vorstanden, endlich doch noch ein mit sich selbst zusammenstimmendes Ganzes werden zu lassen. Ein kurzer Ueberblik seiner Geschichte wird dies anschaulicher zeigen.

Der erste Begründer der Peterskirche war der heil. Anaklet, vierter Bischof oder Papst der römischen Kirche nach dem heil. Petrus. Derselbe erbauete am Fusse der vatikanischen Hügel eine Kapelle oder Bethaus über dem Grabe des Apostel Petrus. Nachdem Constantin der Grosse das Christenthum angenommen hatte, lies er auf Anrathen des Papstes Silvester auf derselben Stelle eine prachtvolle Basilica errichten, zu der ein Theil der Säulen vom Grabmale Hadrians angewandt wurde, und die der am Wege nach Ostia gleichfals von Constantin erbaueten Basilica zur Verehrung des Apostels Paulus ähnlich war. Diese zum Theil auf den Ruinen vom Circus des Caligula und Nero erbaute alte Basilica war endlich nach eilf Jahrhunderten so verfallen, dass sie den Einsturz drohete. Papst Nikolaus V. beschlos daher sie neu zu erbauen; er lies durch

Bernardo Rosselini, mit Berathung des Gio. Battista Alberti, den Plan dazu entwerfen, und im Jahre 1450 den Grund zu der neuen Kirche legen; aber die Arbeit war kaum ein paar Fus hoch aus der Erde heraufgestiegen, als Nikolaus V. starb. Unter seinen Nachfolgern Calixtus III, Pius II, Paul II, Sixtus IV, Innocenz VIII und Alexander VI, blieb der Bau länger als funfzig Jahre liegen, bis Julius II (1503), der seine Regierung durch grosse Unternehmungen zu verherlichen strebte, denselben mit neuem Eifer wider began. Die vorzüglichsten Baumeister der Zeit musten ihm Plane dazu entwerfen, unter denen der Plan des Bramante den Vorzug erhielt. Nach demselben solte die Kirche die Form des lateinischen Kreuzes mit drei Schiffen erhalten, und eine von drei Säulenordnungen getragene Kuppel solte sich mitten über derselben erheben. Im Jahr 1506 legte Julius II den ersten Grundstein unter dem grossen Kuppelpfeiler der h. Veronica, und bis zu seinem im Jahr 1513 erfolgtem Tode waren die vier grossen Pfeiler, und die Bogen welche die Kuppel tragen, errichtet und die Tribune angefangen. Im Jahr 1514 starb auch Bramante, und Leo X. übertrug

den Bau dem Giuliano da S. Gallo, dem Fra Giocondo, und dem Rafael Sanzio da Urbino. Diese förderten denselben nicht weiter, als dass sie dem, zur Tragung einer so grossen Kuppel zu schwach befundenen, Grund der vier Pfeiler durch Mauern und Bogen verstärkten. S. Gallo starb 1517, Fra Giocondo verlies Rom, und auch Rafael starb 1520. Darauf erhielt Baldassar Peruzzi von Siena die Führung des Baues; dieser änderte, ohne das bereits Gebauete wieder einzureissen, den Plan des Bramante in sofern ab, dass er ihm, stat der Form des lateinischen Kreuzes, deren Ausführung ihm zuviel Aufwand an Zeit und Geld zu kosten schien, die Form des grichischen Kreuzes gab. Nach Leo's X. Tode (1521) sezte derselbe Baumeister unter Clemens VII. (1523) den Bau fort, und endigte die von Bramante angefangene Tribune, bis im Jahr 1527 die Kriegsunruhen und die Plünderung Roms den Bau für einige Zeit unterbrachen. Nachdem Paul III 1534 zur Regierung gekommen, und Baldassar Peruzzi 1536 gestorben war, ernante jener den Antonio da S. Gallo, Enkel des vorhin erwähnten Giuliano,

zum Baumeister der Kirche, welcher die zuerst von Bramante gewählte Form des lateinischen Kreuzes wieder herstellte, und ein Model des Baues nach seiner Idee verfertigte, das allein 4000 Skudi kostete. Er führte den Bau bis an seinen Tod (1546) fort, und damit derselbe nicht unterbrochen würde, berief Paul III den Michelangelo Bonarotti von Florenz. Dieser untersuchte die vorhandenen Plane und Zeichnungen, fand sie von kleinlichem Geschmak, mit Pilastern und Säulen überladen, und entwarf in vierzehn Tagen einen Plan nach seinem Sinne, worin er aufs neue die Form des grichischen Kreuzes wählte, die Tribune und die beiden Querschiffe des Kreuzes erweiterte, die Kuppel, nicht wie Bramante und S. Gallo auf Säulen, sondern auf einer festen Mauer stüzte, und eine Vorderseite nach dem Muster der Vorhalle des Pantheon entwarf. Paul III billigte den Entwurf des Michelangelo, und ernante ihn zum Baumeister der Peterskirche mit unumschränkter Volmacht, in Allem nach seinem Gutdünken zu verfahren, und keinen Vorgesezten als den Papst selbst zu haben. Michelangelo sezte den Bau 28 Jahre lang unter fünf Päpsten Julius III, Marcellus II, Paul IV, Pius IV und Pius V

fort. Paul IV lies ihn ein Model seines Entwurfes machen, nach welchem der Bau im Todesfalle des Künstlers unverändert fortgeführt werden könte. Nachdem dieser im Jahre 1564 erfolgt war, ernante Pius V den Giacomo Barocci da Vignola, und den Pirro Ligorio zu Nachfolgern des Michelangelo, mit dem ausdrüklichen Befehle: von dem Plane desselben nicht abzuweichen, sondern sich genau an das von ihm hinterlassene Model zu halten. Ligorio, der desungeachtet etwas daran verändern wolte, ward von Pius V sogleich seines Amtes entsezt, und Barocci führte den Bau allein, aber nur langsam fort, weil der Krieg gegen die Türken dem päpstlichen Schatze viel Geld kostete. Nach des Vignola Tode (1573) ernante Gregor XIII den Giacomo della Porta zum Baumeister. Unter Sixtus V, der im Jahr 1586 den Obelisk vor der Peterskirche durch Domenico Fontana errichten lies, vollendete endlich della Porta in zwei und zwanzig Monaten die grosse Kuppel, und unter Gregor XIV (1590) in sieben Monaten auch die Laterne desselben. Derselbe Baumeister führte auch unter Clemens VIII bis 1604 den Bau der Kirche fort, verzierte die Kuppel mit Musivarbeit, das

Gewölbe des Schiffes mit vergoldetem Stuk, und den Fusboden mit buntem Marmor. Unter Paul V sezte Carlo Maderno den Bau fort. Dieser Baumeister verlies den Plan des Michelangelo, weil der Papst wolte, dass alles, was die alte Kirche enthalten hatte, auch in die neue mit eingeschlossen werden solte; er muste deshalb den vordern Arm des Kreuzes noch um zwei Bogenstellungen verlängern; und so erhielt die Kirche endlich doch die Form des lateinischen Kreuzes wieder, die Bramante ursprünglich gewählt, und die nachfolgenden Baumeister zweimal verworfen hatten. Auch für die Fassade ward Michelangelo's grosse Idee nicht befolgt, sondern Maderno führte dieselbe nach seinem eigenen kleinlichen Entwurfe aus. Der Grund zu dieser neuen Vergrösserung ward 1607 gelegt, und im Jahre 1614 war endlich mit der Fassade der ganze Bau fertig. Die beiden Abänderungen des von Michelangelo gemachten Planes waren der Schönheit des Gebäudes nachtheilig. Die von diesem nach dem Muster der Vorhalle des Pantheon entworfene Fassade hätte, bei der Grösse des Gebäudes eine erhabene Wirkung gethan; und die Verlängerung der Kirche um zwei Bogenstellungen macht, dass die Hälfte

der Kuppel hinter der Fassade verstekt bleibt, wenn man die Kirche, aus dem gehörigen Abstande am Eingange des Petersplatzes, wo man sie zuerst ganz übersehen kan, betrachtet. Dem Maderno folgte Bernini, der von Urban VIII (1623) zum Baumeister der Peterskirche ernant wurde. Dieser verfertigte den kunstrichen Baldachin des Hochaltares, und bauete einen der Glockenthürme, welche sich zu beiden Seiten der Fassade erheben solten, den aber nachher Innocenz X wieder niederreissen lies. Unter Alexander VII (1655) verfertigte Bernini die kolossale Gruppe der vier Kirchenväter, welche den Stuhl des h. Petrus tragen von Bronze. Die grossen Säulenhallen aber, welche den Petersplaz in elliptischer Form umgeben, vollendete er erst unter Clemens IX (1667). Endlich lies Pius VI (1775) nach dem Plan des Carlo Marchionni die grosse und prachtvolle aber durch einen kleinlichen Geschmak entstellte Sakristei neben der Peterskirche erbauen, und die gewölbte Decke des Mittelschiffes der lezteren neu vergolden.

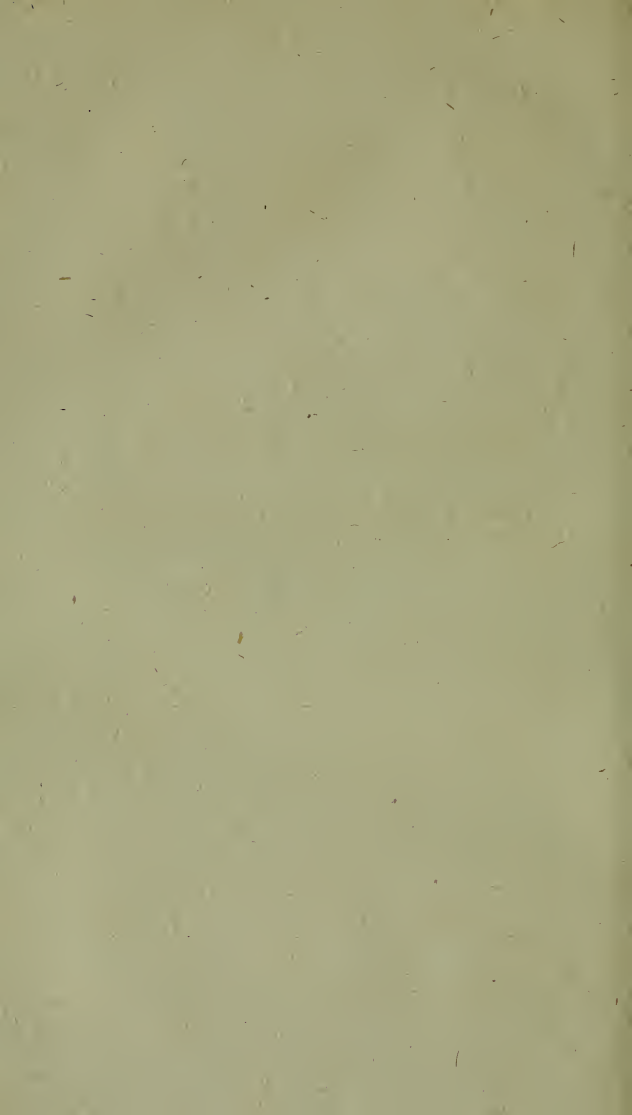
So haben, in einem Zeitraume von fast drei Jahrhunderten, seit Julius II und Bramante, 19 Päpste und 14 Baumeister an dem Bau dieser Kirche Theil ge-

habt, der nach der Berechnung des Baumeisters Carlo Fontana bis zum Jahre 1694 bereits 47 Millionen römischer Skudi (60 1/2 Millionen Thaler) gekostet hatte. Rechnet man hiezu noch den unendlichen Reichthum der Verzierung des Inneren; die durchgängige Bekleidung der Wände mit mancherlei seltenen Marmorarten, und der vielen Nebenkuppeln mit musivischer Arbeit; die Pracht mehrerer Seitenkapellen; die Säulen von Granit, Porfir und Marmor, deren Zahl sich auf 98 beläuft; die Menge kolossaler Bildwerke und Statuen, welche die Kapellen und Nischen der Wände zieren; die achtzehn prachtvollen Grabmäler der Päpste, und anderer Personen, deren mehrere sind, von denen jedes 20 bis 24,000 Skudi gekostet hat; die 28 Altargemälde, von denen 20 in Musaik gearbeitet sind, von denen jedes der grösseren mit 20,000 Skudi bezalt worden; den Bau der Sakristei, dessen Kosten sich gleichfals auf Millionen belaufen; und die fortdauernden ansehnlichen Ausbesserungen, die dieser ungeheuere Bau beständig erfordert: so wird man die Summe von 80,000,000 Thalern, die dieses Gebäude bis jezt gekostet haben sol, nicht übertrieben finden.

VIII.

UBER

DIE IMPROVISATOREN.

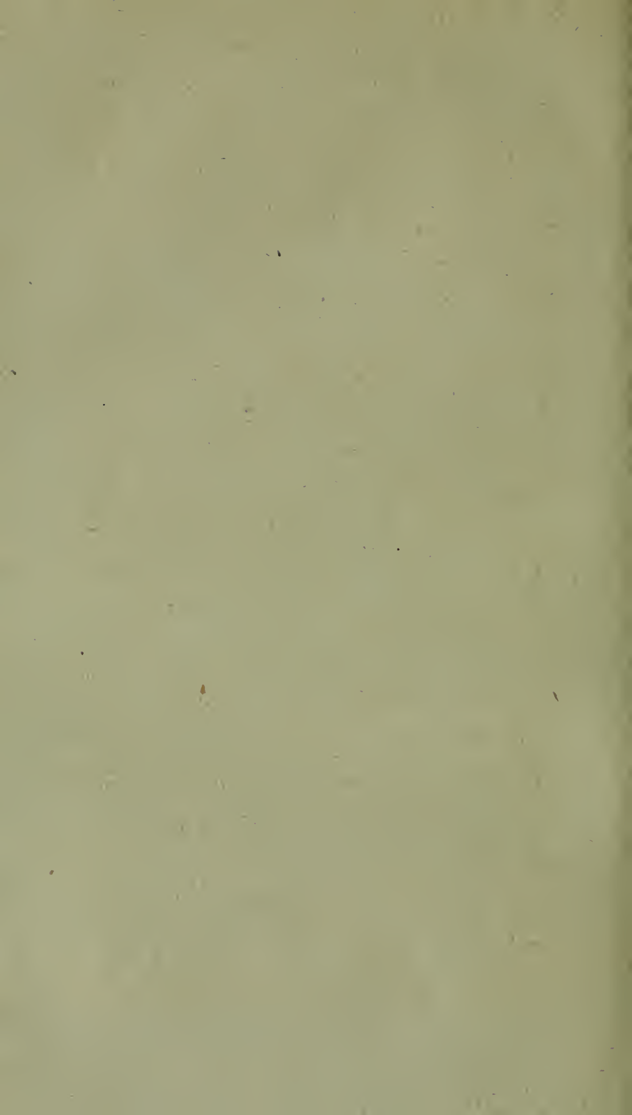


DEM

HERRN FRYE,

KÜNSTLER AUS OSNABRÜCK,

IN ROM.



Geprüfter Freundschaft vermögen Zeit und Entfernung nichts anzuhaben; und Verhältnisse die in schöneren Tagen des Lebens sich bildeten, sind, wie die Erinnerung dieser, unvergeslich. Die Jahre, die wir mit dieses Gefühles Zusammenstimmung in Rom gelebt; die frohen Tage, die uns in den herlichen Umgebungen der grossen Natur verflossen, welche mit ödem Gefilde stil und bedeutend die erhabenste Trümmer der Vorwelt umtrauert, und auf Alba's und Tiburs Hügeln sich mit allen Zauberreizen südlicher Fülle und Üppigkeit kleidet; die glüklichen Stunden, wo uns, von dieser Natur umgeben, eine entzückende Gegenwart das Glük unter

Italiens schönem Himmel zu leben tiefer empfinden lies; und, was jedem Lebensgenusse erst die volle Befriedigung gewährt, der Mitgenus eines Freundes, dem Schönheit der Natur das beglückendste Gefühl, und Freundschaft das höchste Bedürfnis des Lebens ist; — das, geliebter Frye, sind die Erinnerungen, welche mir Ihr Andenken stets werth und theuer erhalten, und die auch jezt mich auffordern, Ihnen durch die Zueignung des vorliegenden Aufsazes, der unter so günstigen Einflüssen sein Dasein erhalten hat, einen kleinen Beweis meiner unveränderlichen Liebe und Achtung zu geben. Seit ich Italien verlies, habe ich ein lebendiges Vorgefühl von dem Verhältnisse der Abgeschiedenen zu den im Leben Zurükgebliebenen erhalten. Wärend jene, im düstern Reiche der Schatten wandelnd, sich nach der

Oberwelt freundlichem Lichte zurüksehnen, rollen diesen, im frohen Genusse einer immer wechselnden Gegenwart, Jahre wie Monde unbemerkt vorüber; und wer in Rom mit dem stets sich erneuenden Künstlergeschlechte sich unaufhörlich verjüngen kan, vergist leicht die früher Heimgegangenen. So geht es im Leben der Welt, und so in dem Leben des Lebens, dem göttlichen Leben der Kunst. Wer also dort nicht ganz vergessen werden wil, mus von Zeit zu Zeit seinen Schatten zu den Freunden hinaufsenden. Sie aber, alter treuer Freund, haben den besseren Theil erwählt, in Italien zu leben, und dort später den Abruf der unerbitlichen Parze zu erwarten: denn warlich, wo es sich glüklich gelebt hat, da mus es sich auch zufrieden sterben lassen; jedoch, wie sich unter lebenserfahrnen Weltweisen von selbst versteht, nicht

eher, als nachdem man dem Falerner und Cäkuber, und jeder edleren Freude des Lebens, deren ein treuer Arbeiter vor andern würdig ist, ihr volles Recht gethan hat.

F.

ÜBER

DIE IMPROVISATOREN.

Est Deus in nobis: agitante calescimus illo.

OVID.

Die Fähigkeit, jeden Gegenstand, unvorbereitet, in den Fesseln der Musensprache dichterisch zu behandeln, dieses blos in Italien zu hoher Kunstfertigkeit ausgebildete Talent, ist diesseits der Alpen eine so fremde Erscheinung, dass man unter uns kaum von dieser Dichtungsweise, geschweige von dem hohen Genusse, den die meisterhafte Ausübung derselben im geselschaftlichen Leben gewährt, einen Begrif hat. Ein gelungenes *Impromptü* von wenigen Zeilen, — das Höchste das in dieser Art zu dichten dem poetisirenden Wize

oltramontanischer Schöngeister gelingt, — gibt kaum eine Ahndung von der geistreichen Unterhaltung, welche ein wohl ausgeführtes *Improvviso* einem Kreise gebildeter Hörer gewährt. Ja es scheint, dass die Dichtkunst wirklich ihre Gewalt auf das Gemüth nicht mächtiger erweisen könne, als in Dichtungen dieser Art, wo der Dichter, im Augenblicke der schaffenden Begeisterung, seinen Gesang unmittelbar in die Sele des von ihr ergriffenen Hörers hinüberströmt.

Diese Wirkung, die der Gesang des begeisterten Improvisatore nie verfehlt, kan ein mit dem Stempel der Vollendung bezeichnetes und mit aller Kunst der Deklamazion vorgetragenes Gedicht nie in gleichem Maſse hervorbringen. Die in sich selbst auf einen Punkt gesammelte, auf den höchsten Grad gespannte Energie, womit die Selenkraft des Dichters in solchen Momenten wirkt; das fortwärende Ringen mit den Schwierigkeiten der Kunst und der Sprache; die überraschenden Züge, womit der Sänger sich glüklich aus dem Labirinte wieder herauswindet, in das sein Feuer ihn

verwickelt; der lebhafte Entusiasmus der, wärend dieses Kampfspieles, aus dem Dichter sich durch den Kreis der Zuhörer verbreitet und, so vervielfältigt wiederum auf den Genius des Sängers zurükwirkend, die Flamme der Begeisterung immer mächtiger in ihm anfacht, — müssen nothwendig Wirkungen hervorbringen, welche auch die höchste Kunstvollendung eines Dichterwerks, die nur ruhige Besonnenheit schaffen, nur ruhige Betrachtung geniessen läst, von der meisterhaftesten Deklamazion unterstüzt nicht erreichen würde. Und wenn je die Übermacht der Begeisterung über den nüchternen Verstand und die kalten Schläge des Wizes sich in einer Kunstwirkung sichtbar äussert: so ist dies gewis im extemporanen Dichten der Fal, wo die Intensität der wirkenden Kraft mit der Zeit in der sie ihre Wirkung volbringen mus, in umgekehrtem Verhältnisse steht; wo sich — — Doch lassen wir lieber einen Italiener die Simptome malen, welche sich in Auftritten dieser Art dem Beobachter darbieten. Ein geistreicher Schriftsteller jener Nazion, der Abate Bettinelli gibt in seiner Schrift

Dell' entusiasmo delle belle arti eine eben-so lebhafte als treffende Schilderung davon, die wir hier in freier Übersetzung mittheilen.

„Ich habe oft — sagt dieser Verfasser — Gelegenheit gehabt, einen der vortreflichsten Improvisatoren zu hören, und ich habe ihn in solchen Auftritten mit der grösten Aufmerksamkeit betrachtet. Zuerst stand der Sänger eine Weile schweigend und gleichsam unentschlossen; dann began er langsam und unsicher seinen Gesang; sties bald mit dem Reime, bald mit dem Gedanken an, — ein Beweis, dass der Entusiasmus noch nicht gekommen war, dass der Dichter sich noch auf gleichem Boden mit seinen Hörern befand. Aber plözlich eh' er selbst es ahndet, oder du es vermuthest, siehst du ihn neubelebt und entflammt sich erheben; die Begeisterung breitet ihren Fittich aus, er schwingt sich im Fluge empor. Die Merkmale dieses Aufschwungs sind an seinem Aeusseren sichtbar. Mit erheitertem Antliz und abgewandt von allem Gegenwärtigen, blikt er zum Himmel auf,

in unbeweglicher Stellung, wie seiner selbst vergessend; er ist nicht mehr, wo er kurz vorher war, er sieht nicht mehr, was er zuvor sah. Der Vorhang ist gefallen; ein neuer Schauplaz, eine neue Perspektive, eine neue Welt stellt sich in glänzendem Lichte seinen Blicken dar. Er redet in Gesprächen, in Anrufungen, beschreibt alle Umstände so anschaulich, alle Dinge so umständlich und mit einem Interesse, das nur die wirkliche Gegenwart nehmen läst. Diese wunderbaren Gesichte, diese reizenden Erscheinungen entzünden seinen Affekt, seine Theilname wird immer lebendiger, er schwelgt im Genusse ihres Anschauns. Die wachsende Flamme sprüht durch jede Ader; seine Augen funkeln, ein höheres Roth färbt seine Wangen; ein begeistertes Lächeln schwebt um seinen Mund; er schauert vor Wonne; seine ganze Gestalt ist in Bewegung.

„So, von echter Glut entbrant und entzükt, erhebt seine Stimme sich stärker; seine Geberden werden lebhafter, seine Bewegungen heftiger. Eine Flut von Ideen,

von Bildern und Reimen strömt auf ihn ein, überströmt, überwältigt ihn, dass die Worte nicht mehr hinreichen sie zu fassen; er fühlt sich verwickelt, beklemmt. Die Verse drängen und treiben einander, stürmen, Woge auf Woge, ungestüm, unaufhaltsam hervor, so dass der Saitenspieler, der den Gesang begleitet, ihm kaum zu folgen vermag, oft zu hastigen, regellosen Griffen gezwungen, und aus dem Zeitmaſse fortgerissen wird. Aber unversehens erstarrt zuweilen mitten im Ergusse der Strōm des Gesanges, entweder weil der Vorhang des innern Schauplazes gefallen ist, oder weil die Fibern unter der zu heftigen Spannung erschlaffen. Zu andern Zeiten beharrt der Sänger stundenlang ohne Schwierigkeit in dieser Stimmung.

„In solchem Zustande sagt der Dichter, oft ohne es selbst zu wissen, die schönsten und ungemeinsten Dinge; die Reime ordnen sich von selbst an ihren Ort; die gewähltesten, edelsten, lebhaftesten Ausdrücke schmiegen sich freiwillig dem Gedanken an; die Harmonie fügt sich aufs

glüklichste in das Silbenmaſs. Des Sängers Sele selbst scheint, in der volkommensten Einhälligkeit ihrer Kräfte den Schauplaz zu betreten, sich in ihrer suveränen Unabhängigkeit zu zeigen, ihre eigene übermenschliche Sprache zu reden, und über alle anderen zu herschen.

„Indessen verbreitet sich durch den Kreis der Zuhörer eine Lust, ein Schauer der Wonne, der von Zeit zu Zeit unwilkürlich in lauten Jubel ausbricht. Der Zuhörer fühlt sich emporgehoben, und folgt dem Schwunge des Sängers. Wie ein hin und her geschlagener Bal fliegt die Begeisterung von dem Dichter zu dem Hörer, und von diesem zu dem Dichter zurük, und erhöhet, in dem wechselnden Fluge immer wachsend, in beiden Theilen den Genus, das Entzücken, die Trunkenheit.

„Auch das Ende einer solchen Scene gibt Stof zu merkwürdigen Betrachtungen über den Sänger und über die Zuhörer. Auffallend ist in jenem die Ermattung nach der gewaltsamen Anstrengung, die das natürliche Vermögen der Organe und des

Geistes zu übersteigen scheint; in diesen das Schweigen und die feierliche Stille, gleichsam als ob die Sele des Zuhörers, in Staunen verloren oder ausser sich gesezt, noch in ihrem Innern dem Nachhal des Gesanges lauschte; als ob sie einer Pause bedürfte, um wieder zu sich selbst zu kommen, um zur Erde zurükzukehren, von wo sie dem Dichter in eine höhere, unbekante Sfäre gefolgt war. Daher bemerkt man auch, dass die minder Gefühligen und Verständigen unter ihnen immer zuerst das Schweigen brechen, und den Sänger mit den gewönlichen Komplimenten überhäufen; die hingegen, welche tiefer fühlen, sieht man am spätesten sich regen und aus dem Zustande des Entzückens erwachen.

„Alle diese Simptome zeigen sich freilich nicht allemal bei solchen Scenen, sondern nur dan, wan der Dichter sich in der glüklichen Stimmung befindet, lebhaft begeistert zu werden, und dem Kreise seiner Hörer diese Stimmung mitzutheilen. Ein auserlesener Zirkel kan vieles dazu beitragen, besonders wenn er aus Freunden des

Dichters, oder von ihm geschäzten Personen besteht. Der Beifal, welchen sie den schönsten Stellen seines Gesanges ertheilen, erhöhet das Selbstvertrauen und die Lust des Dichters, ist ein Sporn der ihm neues Lob zu ärnten reizt. Die Schönheiten verdoppeln sich Schlag auf Schlag, und mit ihnen der lohnende Beifal; und diese wechselseitige Beeiferung ist für den Dichter das treflichste Saitenspiel seinen Gesang zu begleiten, und seinen Entusiasmus im Schwunge zu erhalten." —

Nach dieser im Wesentlichen treuen Schilderung der Wirkung, welche die Kunst des improvisirenden Dichters hervorbringt, wird es dem Leser nicht misfallen, zur Vollendung der obigen Hauptzüge des Gemäldes, auch das Besondere eines solchen Auftrittes genauer kennen zu lernen.

Wenn die Geselschaft versammelt ist, fodert der Improvisatore die Aufgabe für den ersten Gesang. Gewönlich überläst man einer Dame, oder einem Gelehrten, oder einem Fremden, oder sonst einer Person, die man durch diesen Vorzug ehren wil,

die Wahl derselben. Die Geselschaft wird dan noch wenige Minuten lang von dem Musiker, welcher den Gesang zu begleiten da ist, mit einer Simfonie oder mit einer blossen Fantasie unterhalten. Wärend dieser wenigen Augenblicke macht der Improvisatore seine Disposizion, ohne darum sich aus der Geselschaft zu entfernen. Durch vielfältige Übung seiner Kunst gewis, läst er kaum merken, dass sein Geist mit etwas Anderem beschäftigt ist. Indes mehrt sich die Versammlung und ordnet sich auf den Sitzen. Jezt endigt die Simfonie, schon ist der Sänger an seinen Ort getreten, der Versamlung gegenüber; ein Glas Wasser oder Limonade auf einem Tischchen neben ihm ist die Hippokrene, aus der er wärend des Gesanges seinen Gaumen nezt. Der Musiker präludirt; der Dichter kündigt der Geselschaft das ihm aufgegebene Thema an, und begint unmittelbar darauf seinen Gesang, dem gewönlich ein kurzer, dem Gegenstande angemessener, Anruf an irgend eine Muse oder Gottheit zum Eingange dient; oft auch ergreift er seinen Gegenstand sogleich ohne alle Einleitung. Rings

lauscht in erwartungsvoller Stille jedes Ohr; aller Blicke sind auf den Sänger geheftet, kaum hört man athmen. Aber der erste glükliche Zug sezt die Geister in Schwung; der Entusiasmus des Dichters theilt sich dem Hörer mit, und almälich erfolgen, stärker oder schwächer die oben beschriebenen Aeusserungen. Niemand bleibt nun länger ohne lebhafte Theilnehmung. Sobald in einer Strofe der Gedanke eingeleitet, und durch einen Reim der Gegenreim vorbereitet ist, arbeitet des Zuhörers Fantasie mit dem Dichter fort, und so oft dieser mit dem Gedanken des ersten zusammen trift, oder durch eine neue Wendung seine getäuschte Erwartung überrascht, oder einer Schwierigkeit sich glüklich entwindet, so bricht der Affekt der Freude und Bewunderung in lauten Beifal aus, der immer lebhafter und rauschender wird, jemehr Sänger und Hörer sich gegenseitig in Schwung setzen, bis er endlich am glüklich erreichten Ziele im algemeinen Jubel ausströmt. Ein Akt des Schauspieles ist nun geendigt. Der Sänger erholt sich, troknet den Schweis von der glühenden Stirne, und

zerstreut sich auf wenige Minuten durch die Unterhaltung mit der ihn froh umringenden Schar. Nach einer kurzen Pause stimmt der Musiker zu einer neuen Simfonie, der Improvisatore fodert ein neues Thema, die Geselschaft ordnet sich wieder, und die obige Scene erneuert sich, und erneuert sich zuweilen zum dritten, vierten uud fünften Male. Um zulezt vor dem Schlusse des Schauspieles seinem Talente noch einen glänzenderen Kranz zu flechten, überrascht zuweilen der Improvisatore die Geselschaft mit einer kurzen, in wenige Stanzen zusammengedrängten, Wiederhojung des Inhalts der sämtlichen Gesänge, den er, so disparat auch derselbe oft ist, kunstreich in ein Ganzes zu verbinden weis.

Die Improvisatoren singen gegenwärtig in allen Versarten der italienischen Dichtkunst. Ehedem bedienten sie sich gewönlich blos der *ottave rime*, bis in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vom Cavaliere Perfetti von Siena, dem berühmtesten Improvisatore seiner Zeit, die sogenanten anakreontischen Silbenmaſse einge-

führt wurden; und da es weit leichter ist, in diesen zu singen, so haben sie beinah die *ottave rime* verdrängt. Doch halten es auch jezt noch die Meister der Würde ihrer Kunst gemässer in dieser lezten Versart zu singen, in der nur ein vielgeübtes und reiches Talent sich mit der Leichtigkeit bewegen kan, die das Improvisiren erfordert, und bedienen sich der anakreontischen Silbenmaſse blos zur Behandlung scherzhafter, tändelnder Dichterspiele. Sonette *all' improvviso* gelten nur für *impromptu's*, und selten bedient der Improvisatore sich dieser Dichtungsform, weil sie zu wenig Umfang hat, um mehr als einen Gedanken zu fassen, und den Reichthum seiner Kunst, der nur in steigender Begeisterung sich entwikeln läst, gehörig an den Tag zu legen.

Für jede Art des Silbenmaſses hat der Sänger eine eigene Melodie, in der er seine Verse halb singt, halb rezitirt; die immer einfach und gefällig ist, und sich um so leichter jedem Stoffe anschmiegt, da die Musik hier, wie in den ältesten Zeiten, ganz der Poesie untergeordnet ist, und blos

zur Verzierung des Gesanges und Ausfüllung der Lücken dient, welche zwischen den Stanzen und einzelnen Versen entstehen. Die meisten vorhandenen Melodien dieser Art, von denen wir am Schlusse des Aufsazes einige mittheilen werden, sind von berühmten Improvisatoren selbst erfunden.

So schwer nun auch diese Kunst an sich schon ist, so hat doch die Vorsicht, zu verhüten dass kein Trug unterlaufe, derselben noch mancherlei Fesseln zugesellt, welche zu ihrer inneren Vervolkomnung und Schönheit nichts beitragen, aber sie noch schwieriger und bewundernswürdiger machen; und das nach Beifal und Ehre ringende Talent läst sich, seines Sieges im voraus versichert, diese Fesseln willig anlegen, oder erfindet wohl selbst im Übermuthe noch neue, um seinen Triumf desto glänzender zu machen. Fesseln dieser Art sind vorgeschriebene Silbenmaſse, vorgeschriebene Reime, eine bestimte Anzal von Stanzen, in die das Thema ausgedehnt oder zusammengedrängt werden mus; Ritornelle oder Schlusverse, die nach jeder Stanze

wiederkehren, und mit derselben durch Gedanke und Reim verbunden werden müssen, u. a. m. Wenn, wie oft der Fal ist, zwei Improvisatoren in *ottave rime* wechselnd singen, so ist es Gesez, dass jeder den Reim, womit der andere Sänger seine Stanze schliest, wieder aufnehme, und ihn zum Anfangsreim der seinigen mache. Alle diese Schwierigkeiten, womit man auf solche Weise die Kunst des Improvisatore bewafnet hat, lassen sich freilich auch nur in der italienischen Sprache überwinden.

Diese Kunst, so alt als die Dichtkunst selbst, und unter allen Völkern in der Kindheit ihrer Kultur die erste natürliche Äusserung des erwachenden Dichtungsvermögens, die auch den Alten nicht fremd war, hat sich, nach dem Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften, blos in Italien als Kunst lebendig erhalten, und macht seitdem einen eigenen Zweig der Poesie dieser Nazion aus, dem viele sich ausschliessend widmen, und dessen glükliche Ausübung eine eigene Anlage, und eine eigene Art von Studium erfodert.

Wer, mit dem Talent zur Dichtkunst, nicht auch zugleich jene ausserordentliche Schnelkraft der Fantasie, jene hohe Reizbarkeit und Wärme des Gefühls besizt, durch die das Gemüth sich leicht in den begeisterten Zustand versetzen läst, den wir aus der obigen Beschreibung kennen, und jene bewundernswürdige Algegenwart des Gedächtnisses, welcher immer der ganze reiche Vorrath seiner Ideen, Bilder und Ausdrücke unumschränkt zu Gebote steht, — der wird zwar am Pulte vortrefliche und sehr vollendete Dichterwerke hervorbringen können; aber die Kunst des Improvisirens wird ihm nicht gelingen. Und in der That gibt es vorzügliche Dichter, und hat deren in Italien mehrere gegeben, die das eigenthümliche Talent des Improvisatore nicht besassen; wo hingegen andere, mit diesem Talente reichlich ausgestattete, nur mittelmässige Dichter am Pult waren, weil ihre grosse Leichtigkeit jeder sorgfältigeren Kultur und Ausbildung widerstrebte. Einem der grösten Dichter der Italiener, dem Torquato Tasso war dies Talent von der Natur versagt worden. Sein gleichzei-

tiger Lebensbeschreiber Manso sagt in einem Briefe den er an den Prinzen Conca Grosadmiral von Neapel schrieb, wärend Torquato Tasso sich bei ihm in Bisaccio aufhielt: „*Le giornate cattive e le sere trapassiamo udendo sonare e cantare lunghe ore, perciocche a lui (Torquato) diletta sommamente sentir questi improvvisatori, invidiando loro quella prontezza nel versificare, di cui dice essergli stata la natura così avara.*" *) An einem andern Orte in Tasso's Leben von Manso findet sich noch folgende die Improvisatoren Apuliens und den Tasso betreffende Stelle: „*Quivi (in Bisaccio) egli (Torquato) se ne stette lietamente tra' diporti delle caccie e delle danze, e molto più dell' improvviso poetare di quegli, che*

---

*) „An unfreundlichen Tagen und Abenden hören wir oft ganze Stunden lang dem Spiele und Gesange zu, besonders machen unsere Improvisatoren ihm gar viel Vergnügen; und er beneidet ihnen jene grosse Fertigkeit Verse zu machen, mit der, wie er sagt, die Natur so karg gegen ihn gewesen ist."

colà chiamano Apponitori, ed altrove Improvvisatori si dicono, i quali sopra qualunque materia che lor sia data, al suono della lira, o d' altro stormento pianamente cantando, compongono repente i versi loro; e più volte fra essi a gara con premj stabiliti a sentenza di giudice a ciò eletto, a chi più attamente di loro verseggia. Di questi improvvisatori produce gran dovizia la Puglia" etc. *)

Auch in dieser, wie in allen schönen Künsten, drängen sich viele Unberufene zu

*) „Dort in Bisaccio vergnügte sich Torquato an der Jagdlust und am Tanze, weit mehr aber noch an dem Improvisiren derer, welche man in jenen Gegenden *Apponitori*, anderwärts aber *Improvvisatori* nennt, und die über jeden ihnen aufgegebenen Gegenstand zum Klange der Leier oder eines anderen Instruments auf der Stelle Verse verfertigen und oft zum Wetkampfe Preise unter sich aussetzen, welche durch den Ausspruch des dazu erwählten Richters dem zuerkant werden, welcher die besten Verse gemacht hat. An solchen Improvisatoren ist Apulien sehr fruchtbar" etc.

den Schranken. Da aber in der Ausübung dieser Kunst Alles von dem augenbliklichen Gelingen abhängt; da das Werk auf der Stelle gedichtet, vollendet, und nach Verdienst gewürdigt wird, und der gebildete Italiener, welcher den Masstab des Guten in dieser Kunst sehr wohl anzuwenden weis, nicht leicht etwas Schlechtes und Geistloses mit seinem Beifalle belohnt, so dauert auch gewönlich der Dichterwahn des Unberufenen nicht lange; er entsagt bald einer Kunst, die in jedem neuen Versuche seine Unfähigkeit nur deutlicher an den Tag legt, und wo kein Vorwand die persönliche Beschämung, der er sich dadurch aussezt, von ihm abwenden kan. Der Verfasser hat selbst einigemal Gelegenheit gehabt die Erfahrung zu machen, wie erbärmlich, bemitleidenswürdig und quälend es für den Zuhörer ist, einen Stümper in dieser Kunst sich vergebens abarbeiten zu sehen. Das peinliche Gefühl fruchtloser Anstrengung theilte sich der Versamlung simpathetisch mit, und die innere Angst des unglüklichen Poeten trieb den Schweis auf den Stirnen seiner Zuhörer hervor. Da

aber die italienische Sprache ein so geschmeidiger Stof ist, und sich mit so grosser Leichtigkeit in die poetische Form schmiegt, so ist die Zahl der *dilettanti* in dieser Kunst, welche mit einer nicht gemeinen Fähigkeit, und gewönlich mit viel poetischer Kultur des Gedächtnisses ausgerüstet, ihr Talent blos dem geselschaftlichen Vergnügen widmen, nicht geringe; und in den grössern Städten Italiens wird man nicht leicht einen gebildeten Zirkel finden, in welchem nicht ein oder das andere Mitglied fähig wäre, die Geselschaft durch einen Genus dieser Art zu erfreuen, und man hört da zuweilen Dilettanten, die es den Virtuosen von Profession gleich thun. Oft wenn mehrere, die ein solches Talent besitzen, in einem Zirkel sich zusammentreffen, oder sich eigens zu solchen Übungen vereinigen, entstehen Wetstreite im Extemporiren, und Wechselgesänge; und die Geselschaft krönt dankbar beide, den Sieger und den Besiegten, mit ihrem Beifal; und nicht leicht findet sich ein guter Kopf mit einiger Anlage zur Poesie, der nicht in seinen Jüng-

lingsjahren seine Kräfte am Improvisiren versucht hätte.

So pflanzt sich eine immerwärende zalreiche Schule dieser Kunst, nicht blos in den gebildeten Klassen, fort; denn auch in den untersten Ständen wird das Talent zu improvisiren, welches dem Italiener natürlich zu seyn scheint, nach dem Masse der Bildung dieser Stände, mit mehr oder weniger Geschmak und Geist getrieben, und der müssige Pöbel auf Strassen und Pläzen hat eben sowohl seine Improvisatoren von Profession als der gebildete Musenfreund in den Conversazionen und Akademien der höheren Stände. Jene üben ihre Kunst frei auf Pläzen und Märkten; in wenigen Augenblicken ist ein dichter Kreis um den wandernden Homer geschlossen der in einer Stunde soviel ersingt, als er bedarf, um sich und seine Muse ein paar Tage lang vor Hunger und Durst zu schüzen; und ein solcher Stegereifsvirtuose ist um so unbesorgter wegen seiner Zukunft, da er sicher ist auf dem nächsten Plaze, sobald er wil, ein neues Publikum zu finden.

Einer der vorzüglichsten aus dieser genialischen Rasse war der Improvisatore, welchen Moriz in seinen Reisen in Italien geschildert hat, und den auch der Verfasser in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom einmal auf dem spanischen Plaze zu hören Gelegenheit hatte.

Gleich den höheren, haben auch die niedrigen Stände, bis zum Handwerker und Bauern herab, ihre *dilettanti* in dieser Kunst. Oft hört man in Schenken, wenn der Wein die Köpfe begeistert, zwei Wetsänger sich erheben, die einander zum Schweigen zu bringen suchen. Der Inhalt ihrer Gesänge ist gewönlich satirisch, und solche Scenen sind ein lebendiges Bild der ältesten Satirspiele und der Wechselgesänge sicilianischer Hirten Theokrits; so wie die Volksimprovisatoren auf Gassen und Pläzen den Fremden in die Zeiten des Orfeus und Homer zurükversezen. Gewönlich haben dergleichen Gesänge wenig künstlerisches Verdienst, aber sie sind reich an naiven Einfällen und treffendem Spot, und sprühen oft echtpoetische Funken. Das

natürliche Talent des Italieners, sein heller geistreicher Verstand zeigt sich hier im vortheilhaftesten Lichte; und da auch der gemeine Italiener, dadurch dass er die grösten Dichter seiner Nazion liest und ihre schönsten Stellen auswendig weis, der poetischen Kultur nicht ganz fremd ist, so tragen auch seine kunstlosen Gesänge aus dem Stegereif gewönlich Spuren davon.

Wenn man die Improvisatoren, die ihre Kunst auf öffentlichen Pläzen vor dem Volk treiben, mit dem *Ciarlatano*, der an demselben Orte das gleiche Publikum unterhält, ungefähr in dieselbe Klasse sezt, so werden die Improvisatoren aus der höheren Sfäre, welche ihre Kunst in höherer Volkommenheit vor einem gebildeten Publikum üben, als echte Künstler geachtet, und man mus Virtuosen dieser Art, oder vorzügliche Dilettanten aus der gebildeten Klasse gehört haben, um sich einen würdigen Begrif von dieser Kunst zu machen, die, wie jede andere, ihre durch Genie und Bildung bestimten Grade hat. Ein solcher Improvisatore ist von dem Dichter, welcher seine Werke am Pulte leicht mit mehr Überlegung,

Studium und Feile, schwerlich aber mit eben so vieler Begeisterung, verfertigt, in nichts, als in der Art zu dichten, verschieden.

Man pflegt der extemporirenden Dichtkunst vorzuwerfen, dass sie nichts hervor_bringen könne, was sich über das Mittelmässige erhebt; dass sie zwar für den Augenblik täusche und blende und zur Bewunderung hinreisse; dass aber ihre Produkte im Lesen nicht Probe halten; auch bestätigen die meisten gedrukten *Improvvisi* die Warheit dieser Beschuldigung. Man warnt daher auch in Italien junge Dichter von vorzüglichen Anlagen vor dem Improvisiren, weil man dafür hält, dass der Hang dazu, wenn er Überhand gewint, der Kultur des Talents schädlich sei, und dass es an innerer Gediegenheit einbüsse, was es an Kunstfertigkeit des Augenbliks gewint.

Zum Theil liegt dies in der Natur des Extemporirens; denn auch in den vorzüglicheren Dichtungen dieser Art wird man Nachlässigkeiten, Reminiscenzen, Wiederholungen, matte Stellen, Lücken im Zusammenhange, mit einem Worte, unver-

meidliche Spuren der Eile wahrnehmen, womit sie hervorgebracht sind; aber man wird auch in ihnen eben so unverkenbare Spuren poetischen Genies und echter Begeisterung finden, die nicht selten in den kunstreichsten und gefeiltesten Poesien vermist werden.

Wenn man nun erwägt, wie schwer es nach dem eigenen Geständnisse grosser Dichter ist, mit aller Musse, Überlegung und Feile ein vortrefliches Gedicht zu liefern; wenn man die kleine Zal des vorhandenen Guten gegen die ungeheure Menge des Mittelmässigen und Schlechten hält, was auch die geschriebene Poesie liefert; wenn man endlich bedenkt, dass Werke dieser Art keinesweges für ein lesendes Publikum, noch weniger für die Nachwelt, sondern durchaus nur für den augenbliklichen Genus bestimmt sind; so dass es eine blosse Vergünstigung (oft freilich auch eine Wirkung seiner Eitelkeit) ist, wenn der Improvisatore seinen Gesang nachzuschreiben erlaubt: so müste man ein sehr verstokter Anhänger des *nil admirari* seyn, wenn

man diese Kunst darum weniger der Bewunderung werth achten wolte, als die übrigen Künste des Genies, deren wenige das Gepräge ihres göttlichen Ursprungs, den Hauch echter Begeisterung, so lebendig ausdrücken. Es würde unbillig seyn, die extemporirende Poesie mit einem Masstabe zu messen, der nicht der ihrige ist, ohne zugleich den Vorzug, den sie vor der geschriebenen Poesie hat, die Intensität ihrer Wirkung auf das Gemüth des Hörers, in Rechnung zu bringen.

Genauer erwogen aber gründet sich die Unfähigkeit etwas Vortrefliches, das auch im Lesen gefallen könte, hervorzubringen, keinesweges in einer Schranke dieser Kunst selbst, sondern nur in der grösseren Schwierigkeit, es in ihr zu einer so hohen Volkommenheit zu bringen, und in den beschränkten Geistesfähigkeiten oder dem Mangel der höheren Bildung bei denen, die diese Kunst gewönlich ausüben. Es fehlt gegenwärtig in Italien nicht an Beispielen, dass Improvisatoren, welche mit einem eminenten Talente einen hohen Grad von

Geistes- und Geschmakskultur verbinden, und durch viele Übung eine bewunderns-würdige Fertigkeit erworben haben, fähig sind, Gedichte *all' improvviso* zu verfertigen, die auch im Lesen Probe halten, und in jeder Hinsicht vorzüglich sind. Ein solcher war unter andern der Abate Lorenzi in Verona, von dessen Kunst Bettinelli die Züge zu dem obigen Gemälde entlehnt hat, und von dem auch Denina in dem ersten Briefe seines *Viaggio Germanico* sagt: *„egli è fin' ora il solo improvvisatore che poeteggi elegantemente scrivendo"*; *) — ein solcher ist Francesco Gianni von Rom, der gegenwärtig als der beste Improvisatore Italiens berühmt ist, und diese Kunst in einem Grade von Volkommenheit ausübt, den sie vorhin selten, vielleicht nie, erreicht hat, wie seine gedrukten *Versi estemporanei* mit andern verglichen, beweisen; ein solcher ist der Advokat Berardi in Rom, einer der ersten

---

*) „er ist bis jezt der einzige Improvisatore der auch zierliche Gedichte zu schreiben weis." —

jezt lebenden Dilettanten in dieser Kunst, den der Verfasser dieses Aufsazes zu verschiedenen Malen gehört hat, und von welchem er das nachstehende *Improvviso* mittheilt, dessen Echtheit er um so gewisser verbürgen kan, da er selbst, wärend es gedichtet wurde, es nachzuschreiben Gelegenheit hatte.

IL CINTO DI VENERE.

Santa madre d'Amor, figlia di Giove,
Consolatrice degli umani affanni,
In queste a gloria tua novelle prove
Deh! tu mi presta del tuo figlio i vanni;
Fa, ch' oggi 'l tuo favor m'assista e giove,
Comi giovommi ne' più floridi anni,
Quando alla tua divinità sì cara
Sette vacche in un dì svenai sull' ara.

Sacro alla gloria tua sia questo giorno
Di vaga luce e di splendor dipinto;
Ch'io ti vedrò del braccio eburneo intorno,
Quel divin sfavillar leggiadro cinto,
Per cui prendeste ogni beltade a scorno;
Per cui restò ogni core oppresso e vinto;
Per cui vedestt, in questa e in quella parte,
Ferito Adone, e insieme Anchise e Marte.

Io so, che per voler d'averso Fato,
E di Fortuna per ignobil giuoco,
Ti fu dal cielo per consorte dato
Il ruvido Vulcano, il Dio del fuoco;
Ma veggo poi, che non fu Giove ingrato;
Che, se un' amante core è oppresso e fioco,
Effetto è sol, che del piacere al lume
Giugne l'ingegno a incenerir le piume.

Or questo ignobil Dio, che ottenne in sorte
Colei, che fa che il cielo e il suolo avvampi;
Che condusse nel mondo miglior sorte;
Che sparse di bei fiori i colli e i campi;
Volle col braccio suo robusto e forte,
Del Trinacrio cammino in mezzo ai lampi,
Formare un felicissimo lavoro,
Che vinse a un tempo indiche gemme ed oro.

Nè Piraemon col braccio alpestre e rude,
Nè a tale opra chiamò Sterope e Bronte;
Ma a travagliar sulla Sicania incude
Vennero al dolce invito, allegre e pronte,
Tre vezzosette verginelle ignude,
Di mirti e rose coronate in fronte;
Che sceser dalla bella eterea via,
Dico Aglaja, Eufrosine, e ancor Talía.

Dovean le Grazie intorno a sì bell' opra
Le mani affaticar leggiadre e pronte;
Vulcan vi assiste, e senno ed arte adopra,
E mesce al foco di Aganippe il fonte;
E avvien che tutto di sudor si copra,
Dal piede infermo alla callosa fronte,
Per tessere un lavor tutto novello,
Che in terra e in ciel non vi sarà il più bello.

Prendon d'un amator caldi sospiri;
Prendon d'un altro amante il dolce pianto;
Prendono d'un guerrier, che ama, i delirj,
Che piange e freme, colla morte a canto;
Vi mescolan dolcissimi raggiri,
Che guadagnar ben cento cori han vanto;
Nè ciascuna di lor sembra restía,
A mescolarvi ancor qualche bugía.

Nè tu l'ultimo loco avesti, o sdegno,
Che sembri inesorabile e severo,
E giovi poi per sostener l'impegno,
E mantener di un forte amor l'impero.
Sembra talor, che miri ad altro segno;
Ma questo moto è in te ben menzognero;
Che di sdegnarsi all' amator non spiace,
Perchè più dolce poi divien la pace.

Tu sola, Eternità, non vieni a parte
Di questo soavissimo lavoro;
Che tanto bene all' uom non si comparte,
Di rinnovar la bella età dell' oro.
Le lagrime talora al vento sparte
Non conducono al cor dolce ristoro;
Nè il bel cinto divino è di tai tempre,
Che vaglia un core a incatenar per sempre.

Di questo incomparabile bel cinto
Questa sposa novella ornossi il braccio;
Comparve il volto di un color dipinto
Che mescolava insieme il foco e 'l ghiaccio;
Spingeva e raffrenava il caldo istinto,
Ora stringendo, ora allentando il laccio;
E tessendo a ogni cor varia congiura,
Cangia il sembiante ognor grazia e figura.

Con questo, o bella Dea, scorrendo in terra
Facesti al suolo germogliar le rose;
Fra colombe destasti amica guerra,
Che un soave piacer poi ricompose;
Per lui parti novelli il suol disserra;
Per lui le forme appajono pompose;
E quelle dolci grazie inclite e rare,
Ond' è bella la terra, e 'l cielo, e 'l mare.

Sentirono in quel dì più caldi sproni
In seno dell' instabile elemento
E le belle Nereidi, ed i Tritoni;
E innamorato ancor fremeva il vento;
Moltiplicarsi di natura i doni;
Ogni mortal si dimostrò contento;
Tacque in quel dì la sanguinosa guerra,
E in dolce calma riposò la terra.

Questo cinto immortal, stimolo e sprone
Delle più dolci e più soavi prove
Spesso prestollo Venere a Giunone,
Il freddo cor a riscaldar di Giove;
Spesso ottenne per lui bel guiderdone
Colui, che affanni e grazie in terra piove;
Per lui ne riportò premio e ristoro,
Ora in pioggia cangiato, ed ora in toro.

Ma quanto ancor fatal fu questo dono
Alla moglie crudel del Sacerdote,
Che, aperta la vorago, oppresso e prono
Precipitò colle fuggenti rote.
E lasciando i cavalli in abbandono,
Che 'l braccio uman più ritener non puote,
D'Apollo ad onta, e delle Parche a scherno
Venne immaturo ad abitar l'averno.

Elena possederlo ebbe la sorte,
Quando fu tolta a suo minore Atrida;
Mosse per questo Achille il braccio forte,
Ed Ilio empì di lagrime e di strida.
Cadde Priamo per lui di cruda morte;
Virtude al popol suo non fu più guida:
Il sangue scorse, e scorse a rivi il pianto,
E gonfj andaro il Simoente e il Xanto.

Di possederlo ancora avesti il vanto,
O regina bellissima d'Egitto!
Che la grandezza tua cangiata in pianto,
Col seno da fredd' aspide trafitto,
Per lui moristi, al dolce Antonio a canto,
Che vide il regno tuo mesto e sconfitto;
Onde avvienne che anch' egli estinto cada
Sopra l'inesorabile sua spada.

Ultima l'ebbe poi la bella Armida,
Che ne fece tant' uso in sen più caldo;
Io dico, in lui che nel valor confida,
Nel generoso e nobile Rinaldo,
Che forte al pari del più forte Atrida,
Ascoltò poi la voce e il dir d'Ubaldo,
Che trasse il duce, e vincitore e vinto,
Fuori dell' incantato labirinto.

Dove poi s'ascondesse il bel lavoro,
Alla Musa gentil non è palese;
Forse tornò de' sommi Dei fra il coro;
Forse in astro novello in ciel s'accese —
Sia come vuole; io prendo alcun ristoro,
Per ritentare altre più belle imprese.
Chiudete i rivi, o fanciulletti alati,
C'han già bevuto d'Amatunta i prati.

Die Kunst *all' improvviso* zu dichten wanderte im zwölften Jahrhunderte, zugleich mit dem Geiste der damals im südlichen Frankreich und östlichen Spanien blühenden provenzalischen Dichtkunst, nach Italien hinüber, wo sie in den Geistesanlagen der Einwoner einen so empfänglichen Boden, und in der geschmeidigen, vom Wohllaut gebildeten, Landessprache einen so günstigen Stof vorfand, dass sie nicht allein sich hier lebendig erhielt, sondern auch mit der italienischen Poesie gleiches Schrittes in ihrer Ausbildung fortging, und eine Lieblings-Ergetzung der geistreichen, des Kunstentusiasmus vorzüglich fähigen,

Bewoner dieses schönen Landes wurde. Wahrscheinlich hat auch der edelste und zarteste unter allen Liebessängern, Petrarka, der von dem Geiste und der sanften Glut der provenzalischen Dichter erfüllt, und mit ihren Weisen und Gesängen vertraut war, diese Kunst ausgeübt; wenigstens ist bekant, dass er zuerst die schöne Sitte derselben, welche leider schon längst wieder erloschen, und nur noch beim Improvisiren üblich ist, die Sitte den Gesang mit der Laute zu begleiten, in Italien eingeführt hat.

Die Geschichte der verflossenen Jahrhunderte nennt die Namen mehrerer, welche durch ihr Talent zu improvisiren, und durch den Ruhm, den sie in dieser bewundernswürdigen Kunst erlangten, über die Menge hervorragten. Aber sorgloser in ihrer Kindheit als jezt, hat sie uns aus den ersten Zeiten des Wiederauflebens der Dichtkunst keine Nachrichten von Improvisatoren aufbewahrt, obwohl das Dasein derselben nicht zu bezweifeln ist. Die frühesten, deren sie erwähnt, lebten am Ende des XVten

und zu Anfange des XVIten Jahrhunderts, vornemlich zu den Zeiten Papstes Leo X, welcher durch den edlen Eifer, womit er, nach dem Beispiele seines grossen Vaters Lorenzo Medici des Herlichen, alle Musenkünste um seinen Thron versammelte, der unsterblichen Ehre würdig ward, dem goldenen Zeitalter der neueren Kunst seinen Namen zu geben.

Auch diese Kunst des Genies, die schon Papst Sixtus IV unter seine Hofergezungen aufnahm, fand, wie alle übrigen, in Leo X einen huldreichen Beföderer. Sein Hof war ein Sammelplaz der ausgezeichnetesten Talente Italiens, wo jeder, dem die Natur einen solchen Adelsbrief ertheilt hatte, freien Zutrit, Ehre und Belohnung fand. Leo's Abendmalzeiten, — nicht schändliche Bakchanale der ausschweifendsten Wollust, wie die Abendmalzeiten eines Alexander Borgia und seiner ehrlosen Gesellen — waren gewönlich der Schauplaz froher und rühmlicher Wetkämpfe des Genies, wo, vor einer auserlesenen Geselschaft geistreicher und gelehrter Männer, Dichter

und wizige Köpfe ihre Kräfte mit einander maſsen. In gleichem Ansehen stand die Kunst damals an den glänzendsten Höfen Italiens, dem von Urbino, Ferrara, Mantua, Mailand und Neapel. Dieser Geist eines frohen, von den Musen und Grazien bekränzten Lebensgenusses, welcher, wie das meiste Gute und Schöne jener Zeiten, den Mediceern sein Dasein verdankte, hatte sich fast algemein an den Höfen und in den Palästen der Grossen verbreitet. Mitten im wilden Getümmel der Kriege, welche Italiens reizende Fluren verheerten, war es Sitte geworden, die Künste des Friedens zu beschüzen und zu belohnen. Italiens Fürsten waren deshalb nicht selten eifersüchtig auf einander, und bulten um den Besiz grosser Dichter und Künstler. Kein Wunder wenn, in diesem belebenden Sonnenglanze des Glüks und des Ruhmes, Talente aller Art in solcher Menge und Treflichkeit gediehen, dass fast jeder Fürst Italiens eine Krone der edelsten um sich versammeln konte.

Aber seit Dante und Petrarka war

mehr als ein Jahrhundert verflossen, und die italienische Sprache und Poesie hatte in dieser langen Zeit keine neuen Fortschritte gemacht, weil ihre Nachfolger blosse Nachahmer waren; im Gegentheil waren beide durch Vernachlässigung wieder in eine gewisse Rohheit zurükgesunken. Überdies war die lateinische Sprache, vorzüglich am römischen Hofe, die Sprache der Gelehrten und Verskünstler; weil man aus unzeitiger Achtung für das Alterthum den Wahn hegte, dass die sublimen Platonischen Ideen, worin die Filosofen und schönen Geister jener Zeiten sich berauscht hatten, in der *lingua volgare* nicht würdig genug ausgedrükt werden könten, obgleich jene beiden grossen Lichter hinlänglich gezeigt hatten, was diese Sprache unter den Händen des Genies, sowohl im Erhabenen und Kraftvollen, als im Zärtlichen und Geistreichen, schon so frühe vermochte. Dieser Wahn hatte auch auf die improvisirende Poesie den nachtheiligen Einfluss, dass in dieser Periode die Meister in derselben meistens in lateinischer Sprache sangen. Erst nachdem mehrere grosse Männer, die bei der Nazion in

Achtung standen, ein Lorenzo Medici, Angelo Poliziano, Bembo, Bojardo, Bernardo Tasso, Ariosto u. a. der lebendigen Landessprache einen neuen Dichterschwung gegeben hatten, verlor almälich die lateinische das Primat, und die extemporane Dichtart ward ein echtes Nazionalgut.

Der erste Improvisatore, dessen die Geschichte der italienischen Litteratur erwähnt, ist Niccolo Leoniceno von Vicenza, geboren im Jahr 1428, einer der gelehrtetesten und verständigsten Ärzte seiner Zeit, und Lehrer des Kardinal Bembo. Der grosse Lorenzo Medici, welcher selbst in seiner Jugend diese Kunst zum Vergnügen trieb, ehrte ihn hoch, und Leo X, dessen Gelangung zur päpstlichen Würde er noch erlebte, gab ihm in einem Breve ein freiwilliges Zeugnis seiner Achtung. Er starb im Jahr 1524, im 96sten seines Alters.

Serafino von Aquila, im Jahr 1466 geboren, übte diese Kunst mit so grossem Beifalle und Ruhme aus, dass mehrere Fürsten Italiens um seinen Besiz weteiferten;

und er brachte seine Lebenszeit abwechselnd an ihren Höfen zu. Wärend derselben wurde er fast vergöttert und dem Petrarka gleich geschäzt; und diesen ausserordentlichen Beifal, welcher bald nach seinem Tode aufhörte, verdankte er vornemlich der persönlichen Anmuth und Lieblichkeit, womit er seine Verse zum Saitenspiel sang. Er starb um das Jahr 1500, im 34sten seines Alters in Rom.

Bernardo Accolti von Arezzo gebürtig, und wegen seiner grossen Meisterschaft im Improvisiren der Einzige genant, erwarb sich zuerst am Hofe des Herzogs von Urbino, und dann am Hofe Leo's X mit seiner Kunst einen bis dahin beispiellosen Beifal. „Wenn sich — sagt ein gleichzeitiger Schriftsteller — das Gerücht durch Rom verbreitete, dass der Einzige singen würde, so wurden die Kramläden geschlossen, und das Hinzudrängen war so stark, dass man die Thüren des Hauses, wo er sang, mit Wachen besezen muste. Die gelehrtesten Männer und ehrwürdige Prälaten eilten zur Wette herbei, um ihn zu hören,

und oft wurde sein Gesang durch den lauten Beifal der Zuhörer unterbrochen." Im Cortegiano des Grafen Castiglione ist von diesem Sänger öfter die Rede, und Ariosto nennt ihn C. XLVI. St. x. seines Orlando Furioso:

il gran lume Aretin, l'unico Accolti.

Nicht minder berühmt war ein gewisser Cristoforo von Florenz mit dem Zunamen *l'Altissimo*, welcher auf diese Weise ein grosses romantisches Rittergedicht, *i Reali* betitelt, verfertigte. Wärend er dasselbe in einzelnen Gesängen *all' improvviso* dichtete, ward es von seinen Freunden niedergeschrieben, und nach seinem Tode, im Jahr 1534, erschien es im Druk. Es erhebt sich nie über — und sinkt oft unter das Mittelmässige. Ein Florentiner, dessen Ruscelli gedenkt, ohne ihn mit Namen zu nennen, und der vielleicht eben dieser Cristoforo war, pflegte oft unter guten Freunden den ersten besten lateinischen Dichter aufzuschlagen, und ein Stük aus demselben auf der Stelle in *ottave rime* übersezt, zur Leier abzusingen.

Die Geschichtschreiber jener Zeit gedenken dreier blinder Improvisatoren, deren erster Cristoforo Sordi, von Forli gebürtig, um das Jahr 1500 lebte. Der zweite, Aurelio Brandolini von Florenz, auch Lippo Fiorentino genant, verlor in der frühesten Kindheit sein Gesicht, brachte es aber desungeachtet im Improvisiren zu solcher Volkommenheit, dass er es mit den Besten seiner Zeit aufnahm, und sich öfter vor dem Papst Sixtus IV mit Beifal hören lies. Einst als man ihm in Verona das Lob der berühmten Männer des Alterthums, die Verona hervorgebracht hat, zum Thema gab, sang er auf der Stelle das Lob des Catull, des Cornelius Nepos, und des jüngeren Plinius, in bewundernswürdigen Versen. Ein anderes Mal, wo man ihm des Plinius Naturgeschichte zum Thema gegeben hatte, gab er, wie ein gleichzeitiger Skribent versichert, einen Auszug des ganzen Werks, Buch für Buch, in Versen, ohne auch nur einen bedeutenden Umstand zu übergehen, Sein Ruf erschol bis an den Hof des Matthias Corvinus, Königs von Ungarn,

welcher, nach Weise der italienischen Fürsten, eine Menge gelehrter Männer und schöner Geister um sich versammelte, und auch diesen blinden Sänger zu sich einlud. Brandolini kehrte, nach dem Tode dieses Königs, nach Italien zurük, und starb 1497 in Rom. Aurelio hatte einen Bruder, Namens Raffaele, der gleichfals durch einen unglüklichen Zufal sein Gesicht verloren hatte, und sich, eben so wie jener, als Improvisatore berühmt machte. Dieser sang mit mehreren anderen oft an der Tafel Leo's X, wo er einst von dem Andrea Marone, der ein Herkules in Wetkämpfen dieser Art war, überwunden und zum Schweigen gebracht wurde.

Andrea Marone von Pordenone aus dem Friul gebürtig, war der gewaltigste unter allen Improvisatoren am Hofe Leo's X. Er sang über jeden Gegenstand mit ausserordentlicher Leichtigkeit in lateinischen Versen, und überwand die meisten seiner Nebenbuler im Wetgesange. Gleichzeitige Schriftsteller, die ihn gehört haben, erzälen Wunderdinge von ihm. Er beglei-

tete seinen Gesang mit der Geige, fing gemach an, und je weiter er fortfuhr, um so strömender ergos sich sein Gesang, um so grösser ward die Leichtigkeit, das Feuer und die Zierlichkeit seiner Verse. Seine funkelnden Augen, der vom Angesichte triefende Schweis, das Anschwellen der Adern auf seiner Stirne, zeugten von der Glut die in seinem Innern brante. Ein frohes Staunen fesselte alle Hörer, und es schien als ob er die Dinge, die er im Augenblik unvorbereitet sagte, lange vorher durchdacht hätte, so reif, klar und wohlgeordnet waren seine Ideen; und je schwieriger die Aufgabe war, um so bewundernswürdiger gelang ihm die Ausführung. Einst bei einer glänzenden Tafel im päpstlichen Palast, an welcher die fremden Gesandten und die Vornehmsten Roms versammelt waren, ward ihm der heilige Bund, der damals wider die Türken im Werke war, zum Thema gegeben. Er hob seinen Gesang mit den Worten an:

Infelix Europa diu quassata tumultu
Bellorum — —

und sezte ihn lange mit so algemeinem

Beifal der Anwesenden fort, dass der Papst ihm nach Endigung desselben ein Benefiz in der Diozese von Kapua zur Belonung schenkte. Dieser Sänger lebte frühe am Hofe von Ferrara, wo er ein Freund Ariosto's war, der in seinem Orlando C. III. St. 56. ihn und sich selbst durch ein glükliches Wortspiel mit dem Namen Marone, worunter auch Virgilius Maro verstanden werden konte, geehrt hat. Im C. XLVI. St. 13. nennt er ihn noch einmal unter den Freunden die ihn, nach glüklicher Vollendung seiner dichterischen Fahrt freudig am Ufer bewilkommen. Nachher hielt er sich mehrere Jahre lang am Hofe Leo's auf, der ihm eine Wohnung im Palaste des Vatikans gab, algemein geehrt und geachtet; aber er war in dieser günstigen Lage nie wohlhabend, entweder weil man ihn mit taubem Lobe abspeiste, oder weil er, sorglos nach Poetenweise, die Glüksgöttin nicht zu fesseln wuste. Unter dem Holländer Hadrian VI, den man auch spotweise den Heringspapst zu nennen pflegte, und der die Poeten für schändliche Gözendiener hielt, ward er mit andern seinesgleichen

aus dem Vatikan gejagt, aber in der Folge von Clemens VII wieder dahin zurük-gerufen. Er wurde zu mehreren Malen mit in die Unglüksfälle verwickelt, welche Rom unter diesem Papst erdulden muste, und dreimal von den Plünderern ergriffen, grausam gemartert, und alles Seinigen beraubt. Er entfloh nach Kapua, kehrte aber bald wieder nach Rom zurük, in der Hofnung seine Bücher und Schriften wieder zu finden, die er wärend der Unruhen verloren hatte. Hier fiel er in eine Krankheit, und der mit so vielem Ruhme gekrönte Sänger starb, arm, elend, von allen verlassen, als Betler in einer Kneipschenke, im Jahr 1527, dem 53sten seines Alter.

Von sehr verschiedenem Karakter war ein anderer Stegereifspoet der selbigen Zeit, Namens Camillo Querno von Monopoli im Königreich Neapel, welcher von den Geschichtschreibern seiner Zeit als ein Erzschmarozer und Buffone geschildert wird. Sein Talent bestand in einer seltenen Leichtigkeit *all' improwiso* zu singen, die aber von einer noch seltenern Unverschämtheit

begleitet war. Querno kam unter Leo's X Regierung nach Rom, um da sein Heil zu suchen, und brachte, als Dokument seiner Poetenwürde, ein lateinisches Gedicht von mehr als 20,000 Hexametern mit, das den Namen *Alexiados* führte. Mit diesem Gedicht und der Zitter in der Hand präsentirte er sich, selbstgenügsam wie ein Apollo, der damals blühenden Römischen Akademie als Improvisatore. Die Akademiker, denen sein feistes, glänzendes, mit einer grossen Wolkenperüke umhangenes, Vollmondsgesicht so frölich entgegenstralte, ahndeten in dem Sänger der Alexiade Stof zu belustigenden Scenen. Man stelte bald darauf ein grosses Gastmal auf der Tiber-Insel an, wozu auch Querno geladen wurde. Nachdem dieser sich, seiner Gewonheit nach, im Essen, Trinken und Improvisiren gleich wacker erwiesen hatte, wurde sein dreifaches Talent feierlich mit einem Kranze von Weinlaub, Kohlblättern und Lorbeerzweigen gekrönt, und dann der so gekrönte Dichter mit lautem Jubel zum *arcipoeta* ausgerufen. Stolz auf die Ehre, die ihm hier wiederfahren war, verlangte er, dem

Papste vorgestellt zu werden. Es geschah, und Leo fand in dem jovialischen Musensohn ein trefliches Subjekt für seine Tafelergezungen, zu denen er von Stund' an freien Zutrit erhielt. Was ihm von der päpstlichen Tafel gereicht wurde, verschlang der immer hungrige und durstige Poet gewönlich am Fenster stehend, und öfters reichte ihm der heilige Vater seinen eigenen Becher zum Trinken, unter der Bedingung, dass er wenigstens ein Distichon aus dem Stegereif sagen muste; und wenn dies schlecht geriet, so bekam er zur Strafe gewässerten Wein. Zuweilen antwortete der Papst dem Poeten in Versen; z. B. als dieser einst sagte:

Archipoeta facit versus pro mille poetis,

antwortete jener:

Et pro mille aliis archipoeta bibit,

und als bald darauf der durstige Poet anstimmte:

Porrige, quod faciat mihi carmina docta, Falernum!

sezte der Papst hinzu:

Hoc etiam enervat, debilitatque pedes.

womit er auf des Poeten Podagra anspielte.

Dieser beneidenswerthen Vertraulichkeit mit dem heiligen Vater ungeachtet, erging es dem lustigen Tafelpoeten, wie es gewönlich den Buffonen zu ergehen pflegt. Man liebt den Spas, aber man verachtet den Spasmacher. Die Beifalsbezeigungen die er erhielt, waren zuweilen mit Beleidigungen, wohl gar mit Schlägen gewürzt; überdem hatte er einen furchtbaren Nebenbuler an dem unbezwinglichen Marone der ihn im Wetsingen öfter zum Schweigen brachte. Er besuchte darum diese Abend-Symposien immer seltener, und verlies endlich Rom ganz, ging nach Neapel, gerieth daselbst in Armuth und Krankheit, und schlizte sich in einem Anfal von Unmuth mit einer Schere den Bauch auf, zerschnit sich die Eingeweide, und starb eines schmerzlichen, grauenvollen Todes.

Unter den Improvisatoren, welche Papst Leo's Abendmalzeiten würzten, gab es noch einige andere, welche auf ähnliche Weise ihre Kunst zu Buffonaden herabwürdigten. Unter diesen war einer Namens Giovanni Gazzoldo, der seiner lächer-

lichen und unsinnigen Verse wegen zuweilen vom Papste verurtheilt wurde feierlich abgeprügelt zu werden, wodurch er bald das Märchen von Rom ward; und ein anderer, Girolamo Brittonico mit Namen, der sich auf dieselbe Weise dem Gespötte preis gab. Ein gewisser Barabello von Gaeta rühmte sich, Verse zu improvisiren, die denen des Petrarka gleich kämen, und verlangte deshalb, so wie dieser auf dem Kapitol gekrönt zu werden. Giovius hat den lächerlichen Pomp beschrieben, womit diese Krönung zur Belustigung Roms gefeiert werden solte, die aber hernach unterblieb, weil der Elefant, auf welchem der Poet Barabella im Triumf aufs Kapitol reiten solte, bei dieser Gelegenheit sich verständiger zeigte, als die Menschen, und durchaus nicht die Engelsbrücke mit ihm passiren wolte.

Ausser den bisher genanten zeichneten sich zu derselben Zeit noch ein Mario Filelfi, Pamfilo Sasso, Pico della Mirandola, seines seltenen, vielumfassenden Genies wegen der Fönix genant,

Ippolito von Ferrara u. a. in dieser Kunst aus, und improvisirten meistens, der damaligen Sitte gemäs, in lateinischen Versen.

Nach dem Tode Leo's X geriet jene Sitte ziemlich in Verfal; desto mehr aber wurde diese Kunst nun in italienischen Versen getrieben. Unter der grossen Menge von Improvisatoren, die im Laufe des XVIten Jahrhunderts blüheten, nent die Geschichte einen Luigi Alamanni, Giambattista Strozzi, einen del Pero, Niccolo Franciotti, Cesare da Fano, welche sich sämtlich zur Zeit Clemens VII in Rom befanden. Auch dürfen wir unter den bildenden Künstlern den berühmten Baumeister Lazaro Bramante von Urbino, und den grossen alumfassenden Leonardo da Vinci nicht mit Stilschweigen übergehen.

In diesem Jahrhunderte, wo die Liebe zu den schönen Künsten einen algemeinen Entusiasmus erregt hatte, und wo auch das schöne Geschlecht seinen Beitrag zur Bevölkerung des italienischen Parnasses gab,

finden wir zuerst die Namen dreier Dichterinnen bemerkt, welche *all' improvviso* sangen: eine Venezianerin Cecilia Micheli, und zwei von Correggio gebürtig, eine Nonne des Klosters S. Antonio in jener Stadt, Namens Barbara, und eine Giovanna de' Santi.

Aber über alle Improvisatoren dieser Zeit ragte Silvio Antoniano hervor, der in der Folge zur Kardinalswürde gelangte; ein Glük das er einer zutreffenden Äusserung seines Talents verdankte. Dieser Silvio ward im Jahr 1540 in Rom von einer unbekanten Familie geboren, und äusserte seine ausserordentliche Anlage zum Improvisiren schon in früher Jugend; daher man ihn gewönlich *il poetino* (den kleinen Dichter) nante, welchen Namen auch noch ein gewisser Alessandro Zanco und ein Giovanni Leone, beide von Modena, führten. Der Kardinal Otto Trucsess nahm den jungen Silvio zu sich ins Haus, und lies ihn im Lateinischen, Grichischen, und Italienischen gründlich unterweisen, damit sein Geist keiner Bildung ermangele,

die ihm zur volkommenern Ausübung seiner Kunst nüzlich seyn könte. Einst gab dieser eine Probe von seiner Kunst, welche Aufsehen und Bewunderung erregte. Bei einem Gastmale seines Gönners, wo auch der Kardinal Gianangelo Medici zugegen war, profezeite er diesem lezteren improvisirend die Gelangung zur päpstlichen Würde; eine Profezeiung die der Erfolg späterhin wahr machte. Im Jahr 1555 hörte ihn der Herzog von Ferrara Ercole II, welcher nach Rom gekommen war, um den neuen Papst Marcellus II zu komplimentiren, und ward von dem Talente des funfzehnjährigen *poetino* so eingenommen, dass er ihn mit sich nach Ferrara führte, wo ihm der Herzog eine Pension, und im siebzehnten Jahre seines Alters einen Lehrstuhl der schönen Wissenschaften ertheilte. Ein gewisser Riçci erzält in einem Briefe an Giambattista Pigna, dem Lebensbeschreiber Ariosto's, dass einst im Frühlinge, wo Silvio in seiner Villa vor einer Geselschaft von Freunden improvisirte, eine Nachtigal, von dem Klange der begleitenden Laute angelokt, so lieblich

und kunstreich zu flöten und zu gurgeln angefangen habe, als ob sie sich mit dem Sänger in einen Wetstreit einlassen wolle, so dass alle Anwesenden in Verwunderung gerathen seien; und dass Silvio, durch dies wunderbare Ereignis begeistert, seinen Gesang an die kleine Sängerin gerichtet, und in schönen Versen ihr Lob gesungen habe. Er gab öftere Proben seines seltenen Talents in Venedig vor der Königin Bona von Polen, und in Florenz, wohin er den Erbprinzen Alfonso von Ferrara begleitete. Benedetto Varchi, einer der ersten Florentinischen Gelehrten jener Zeit, und selbst Dichter, sagt von ihm: „Ich für meinen Theil habe nie etwas gehört (obwohl ich alt bin und vieles in der Art gehört habe), das mir bewundernswürdiger geschienen hätte, als das Improvisiren des Messer Silvio Antoniano, als er mit dem erlauchten und vortreflichen Prinzen Don Alfonso in Florenz war. Er war in diesem zarten Alter ein Naturwunder, ein Ungeheuer; man merkte ihm an, dass er in Messer Annibal Caro's Schule gewesen war; und wenn ich selbst ihn nicht gehört

hätte, so würde ich nie geglaubt haben, dass es möglich sei, unvorbereitet so sinreiche und anmuthige Verse zu machen. Ich gab ihm zweimal das Thema, wovon er eines in *terze rime* und das andere in *ottave rime* ausführte, und alles, was über die aufgegebenen Materien zu sagen war, mit bescheidener Anmuth sagte." — Papst Pius IV (ehemaliger Kardinal Gianangelo Medici) berief, gleich nach seinem Regierungsantrit, den Silvio nach Rom, und machte ihn zum Sekretär seines Neffen, des jungen Kardinal Borromeo; und so stieg er, durch verschiedene Ämter und Ehrenstellen, endlich zur Kardinalswürde empor, die ihm Clemens VIII im Jahr 1598 ertheilte. Er starb in Rom 1603, 63 Jahr alt.

Benvenuto Cellini nennt in seiner Lebensbeschreibung einen gewissen Luigi Pulci, Sohn eines Pulci, dem der Kopf abgeschlagen worden, weil er mit seiner Tochter in zu vertrautem Umgange gelebt hatte, der bei einer ausnehmend schönen Bildung ein trefliches poetisches Talent

besas. Dieser pflegte in den Sommernächten, wo, nach italienischer Sitte die Strassen mit Menschen angefüllt waren, sich öfters in solchen Versamlungen *all' improvviso* hören zu lassen; und sein Gesang war so anmuthig, dass selbst der göttliche Michelangelo Buonarroti, der vortreflichste Bildhauer und Maler, immer mit dem grösten Vergnügen hinging um ihn zu hören, so oft er wuste wo er anzutreffen war.

Auch der als Novellenerzäler und Dichter berühmte Anton Francesco Grazini sonst auch *il Lasca* genant, der Erfinder der *Madrigalesse* und *Madrigaloni*, und einer von den Stiftern der Akademie *della Crusca*, improvisirte.

Wir übergehen der Kürze wegen eine Menge anderer, nicht minder geschikter und bewunderter Improvisatoren, die, in mehreren Städten Italiens zerstreut, ihre Kunst ausübten, deren Studium sich immer algemeiner verbreitete, dergestalt, dass oft auch Leute niederes Standes, von echtem Dichtergeiste getrieben, sich auf diese Kunst

legten, und in ihr zur Meisterschaft gelangten. So z. B. erwähnt Maffei eines Beckers in Verona, Namens Antonio Gelmi, welcher am Ende des XVIten Jahrhunderts lebte, und als einer der grösten Improvisatoren bewundert wurde. Er sang über jedes ihm aufgegebene Thema in allen Versarten. Oft gaben ihm mehrere Zuhörer jeder einen Vers, den er am Ende jeder Stanze so geschikt mit seinen eigenen Versen zu verbinden wuste, als ob er von ihm selbst verfertigt worden wäre.

Im folgenden XVIIten Jahrhunderte theilte die Kunst des Improvisirens mit der geschriebenen Poesie den Einflus der Geschmaksverderbnis, welche damals algemein in Italien herschte. Die Geschichte hat wenig Nachrichten und Gesänge von Improvisatoren aus dieser Epoche aufbewahrt, und wahrscheinlich ist der Schaden nicht gros; denn auch unter den zalreichen gedrukten Poesien sind der Zeit nur wenige dieser Ehre würdig.

Im jüngstverflossenen XVIIIten Jahrhundert hat die improvisirende Dichtkunst, so

wie die italienische Poesie überhaupt, sich nicht nur wieder zu einem reineren Geschmak erhoben; sondern sie hat auch, durch mehrere ausgezeichnete Talente, einen neuen Schwung, ein algemeineres Interesse, und einen Grad von Volkommenheit erhalten, den sie wahrscheinlich im Jahrhunderte L e o 's selbst nicht hatte. Und wenn sie gleich in unsern Tagen der zweideutigen Ehre entbehrt, von Päpsten und Fürsten zur Tafelbelustigung gebraucht und misbraucht zu werden: so ist sie doch immer noch, und vorzüglich seit dem lezten Viertel des abgelaufenen Jahrhunderts, die Lieblingsbeschäftigung genialischer Geister, und eine der edelsten, schönsten Vergnügungen geselschaftlicher Zirkel für den gebildeten Theil dieser geistreichen, und für Kunstgenüsse aller Art vielleicht mehr als jede andere empfänglichen Nazion; denn die Stimmung sowohl, als die Bildung welche für solche Genüsse erfodert wird, ist bei dem Italiener weit häufiger und algemeiner, als bei uns, so sehr wir uns auch in der Geisteskultur, die bei uns kaum erst in den Schulen Tag gemacht hat, über ihn

erhaben wähnen mögen; und es werden vielleicht noch ein paar Jahrhunderte vergehen, ehe unsere Nazion im Ganzen, nicht etwa in einzelnen Individuen, die Stufe ästhetischer Bildung erreicht, (wenn sie überhaupt in unserem Klima erreichbar ist) auf welcher die italienische bereits seit dem XVIten Jahrhunderte steht.

Der berühmteste Improvisatore in der ersten Hälfte des XVIIIten Jahrhunderts war der Cavaliere Bernardino Perfetti von Siena, wo er im Jahr 1681 geboren wurde. Sein Talent zur Dichtkunst offenbarte sich schon in früher Jugend; denn bereits im siebenten Jahre seines Alters verfertigte er Sonette, und extemporirte Verse. Er verlies im sechszehnten Jahre das Jesuiterkollegium, wo er bis dahin erzogen worden war, und beschäftigte sich vorzüglich mit dem Studium der Poesie, wozu er den Ruf der Natur so mächtig in sich empfand; und sein Trieb zu dieser Kunst ward noch mehr durch den Beifal angefeuert, den ein gewisser Giambattista Bindi sich damals in seiner Vaterstadt durch Improvisiren in

der scherzhaften Manier des Berni erwarb. Der junge Dichter kultivirte dabei das Studium der Rechtsgelahrtheit, wozu er bei den Jesuiten den Grund gelegt hatte, mit solchem Erfolg, dass ihm der Grosherzog Cosimo III einen Lehrstuhl des bürgerlichen und kanonischen Rechts auf der Universität zu Siena ertheilte. Diese ernsthafteren Beschäftigungen hinderten ihn aber nicht, dem Drange seines Talents nachzugeben, und seine Erholungsstunden dem Improvisiren zu widmen. Am liebsten sang er an schönen Sommerabenden, von einem Zirkel seiner Freunde umgeben, auf der Gasse. Einst als er so das Lob einiger edlen Sienesischen Familien sang, ergos sich die Fülle seiner Begeisterung in einen so reichen Strom schöner Verse, dass die ihn umgebende Menge, von Bewunderung hingerissen, ihn mit lautem Jubel, wie im Triumf bis an seine Wohnung begleitete. Dieser Vorfal verbreitete den Ruf seines Talents durch Siena, und gab ihm Muth öffentlich mit seiner Kunst aufzutreten. Aber er erkante bald, dass auch das gröste Talent für sich allein unzureichend ist, und

dass er in dieser Kunst nur durch eine möglichst ausgebreitete Kultur des Geistes den Grad von Volkommenheit erreichen könne, wozu er Trieb und Kraft in sich fühlte. Er ergrif darum das Studium der Wissenschaften mit neuem Eifer, entschlossen die Sfäre aller Erkentnis zu durchwandern, und in keiner Fremdling zu bleiben. Sein durchdringender Geist und sein glükliches Gedächtnis unterstüzten ihn darin dermassen, dass er sich bald im Stande sah, jedes wissenschaftliche Thema, das ihm vorgelegt wurde, mit solcher Gründlichkeit zu behandeln, dass es schien, als ob er in allen Wissenschaften Meister sei. Dabei gelangte er durch stete Übung zu einer solchen Fertigkeit und Gewisheit, dass es in dieser schweren Kunst für ihn keine unüberwindliche Schwierigkeiten mehr gab. So ausgerüstet legte er in den meisten grossen Städten Italiens Beweise seines bewundernswürdigen Talents ab, und auch diesseits der Alpen, zu München, wohin er auf Veranlassung der Vermälung des Kurprinzen, nachherigen Kaisers Karls VII, mit der Erzherzogin von Osterreich, eine Reise

machte, erwarb er sich algemeine Bewunderung, und fand in der Prinzessin Violante von Baiern eine Beschüzerin und Freundin. Als diese Fürstin im Jubeljahre 1725 Rom besuchte, kam auch Perfetti in ihrem Gefolge dahin, und ärntete so grossen Beifal in jener Stadt, dass Benedikt XIII, der nichts weniger als ein Liebhaber und Kenner der Poesie war, ihm aus eigener Bewegung — oder, wie andere mit mehr Wahrscheinlichkeit behaupten, auf Verwendung seiner Beschüzerin Violante — die Ehre der feierlichen Krönung auf dem Kapitole zugestand; eine Ehre, die bis dahin nur dem Petrarka zu Theile geworden, und auch dem Torquato Tasso zugedacht war, wenn nicht der Tod ihn am Abend vor dem Krönungstage übereilt hätte.

Obgleich Perfetti's Talent und Ruhm über allen Zweifel erhaben waren, so solte er doch, seiner eigenen Ehre wegen, sich durch neue Beweise seiner Meisterschaft dazu legitimiren. Er wurde deshalb, drei Abende nach einander, von eigens dazu

vom Papst aus den Arkadiern ernanten Examinatoren geprüft, d. h. er muste zwölf ihm vorgelegte Themata aus der Theologie, Jurisprudenz, Filosofie, Medizin, Mathematik, Filologie, Gimnastik, Poesie, Musik, und den freien Künsten, *all' improvviso* in Versen beantworten, und am lezten Abende wiederholte er in siebensilbigen *versi sdruccioli* (Verse mit daktilischen Ausgängen) den Inhalt aller in den vorhergehenden Abenden ihm vorgelegten, und von ihm beantworteten Fragen, ohne die Ordnung der Materien zu verwirren, mit so vieler Geistesgegenwart und Leichtigkeit, dass alle Anwesenden erstaunten, und kein Neider seine Stimme gegen ihn zu erheben wagte. Der Ausspruch der Richter nach dem Examen war einstimmig, dass der Dichter bis dahin alle anderen Improvisatoren, wärend der drei Tage öffentlicher Prüfung aber sich selbst übertroffen habe. Darauf ward endlich Perfetti am 23sten Mai desselben Jahres, in Gegenwart der Kardinäle, Prinzen, Prälaten, vieler Gelehrten und der Prinzessin Violante von Baiern, seiner Gönnerin, von dem Marchese

Mario Frangipani, derzeitigem *Senatore di Roma*, feierlich auf dem Kapitole gekrönt. Der Zug ging in einer glänzenden Prozession vom Collegio Romano den kapitolischen Hügel hinauf, und der Sänger sas in einem vergoldeten Triumfwagen. Nach volbrachter Krönung begab derselbe, als ein guter katolischer Krist, sich unmittelbar vom Kapitol nach der Kirche S. Maria de' Martiri (dem Pantheon) um der Madonna für den geleisteten Beistand seinen Dank abzustatten. Darauf ward er von der Akademie der Arkadier feierlich zu einer ausserordentlichen Versamlung eingeladen, wo er gleichfals Proben seiner Kunst ablegte, von dem Kustode mit einer Lobrede beehrt, und als Mitglied unter dem Namen Alauro Euroteo aufgenommen wurde. Die Stadt Rom ertheilte ihm und seinen Nachkommen das Bürgerrecht mit der Erlaubnis einen Lorberkranz im Familienwapen zu führen. In Rom und Florenz wurden ihm zu Ehren Schaumünzen geprägt, und die Sieneser sandten Abgeordnete nach Rom, um dem Papst für die ihrem Mitbürger erwiesene

Ehre Dank abzustatten. So sah man hier jene schöne Sitte des Alterthums erneuert, wo die Belonung eines Talents, das der Nazion Ehre brachte, als eine Nazionalangelegenheit betrachtet wurde. Perfetti starb zu Siena am Schlagflusse im Jahr 1747, dem 66sten seines Alters.

Dieser Dichter sang, nach Beschaffenheit der Gegenstände die ihm aufgegeben wurden, in allen Silbenmaſsen, und führte vornemlich den Gebrauch der anakreontischen ein, deren man sich vor ihm wenig oder gar nicht zum Improvisiren zu bedienen pflegte, wodurch er seinen Kunstgenossen, vorzüglich denen vom andern Geschlechte, die Ausübung dieser Kunst sehr erleichterte. Von ihm stammt gleichfals die Einführung der Sitte, die verschiedenen, vor einem Hörerkreise abgehandelten Materien in einem Schlusgesange kurz zusammenzufassen, und in solchen Schlusgesängen wuste er die unähnlichsten Gegenstände durch passende Übergänge auf eine sinreiche Art zu verbinden. Es war ihm ein Leichtes, hundert und mehr Terzinen nach einander, nicht,

wie sonst gewönlich ist, zu singen, sondern wie aus dem Gedächtnis herzusagen, und auf jedes Sonet, soviel man ihm deren vortragen mochte, antwortete er auf der Stelle in denselben Reimen. Monsignor Fabroni, welcher sein Leben beschrieben hat, führt mehrere Beispiele seines erstaunlichen Talents, und seiner beispiellosen Fertigkeit an. Wenn der Strom der Begeisterung ihn hinris, sang er mit solcher Geschwindigkeit, dass der Musiker, der seinen Gesang begleitete, oft nicht zu folgen vermochte; sein Auge blizte, seine Brust athmete schwer, und sein Blut geriet in so heftige Wallung, dass er sich nach dem Singen abgemattet und wie entgeistert fühlte, und gewönlich die auf einen solchen Abend folgende Nacht schlaflos zubrachte. Die ausserordentlichen Beifals- und Ehrenbezeigungen, womit man diesen Künstler, als den ersten Improvisatore Italiens, überal aufnahm, hatten auf seinen Karakter keinen nachtheiligen Einflus; sie machten ihn weder hoffärtig, noch eigensinnig, noch eingebildet, wie andern Virtuosen zu geschehen pflegt. Er war immer gefällig und bescheiden, und es

kostete keine Schwierigkeit, ihn zum Singen zu bringen, sobald er auf einen Kreis von verständigen Hörern rechnen konte. Aber, von einer löblichen Selbstliebe berathen, erlaubte er nicht, dass seine Verse nachgeschrieben würden. Zufrieden mit dem Beifal des Augenbliks, den der Entusiasmus der Hörer ihm zolte, wolte er seinen erworbenen Ruhm nicht einer kalten silbenzälenden Kritik preis geben. Desungeachtet hat man eine Samlung von seinen Gedichten in zwei Bänden, welche nach seinem Tode im Jahr 1748 im Druk erschienen, und mehr die Spur des Talents, und der ihm eigenen Leichtigkeit des Versemachens, als der Feile, an sich tragen. Dem Papst Clemens XI, der ihm einst, seines ausserordentlichen Talents wegen, die schmeichelhaftesten Lobeserhebungen machte, gab er in echtkristlicher Demuth zur Antwort: „Allerheiligster Vater! mein Talent ist eine Gabe Gottes; wie der wolte, dass der Esel Bileams rede, wolte er auch, dass ich ein Dichter sei." —

Pietro Metastasio, der Sohn eines

geringen Krämers, Namens Trapassi in Rom, wurde im Jahr 1688 geboren, und zeigte schon in seiner zarten Jugend ein entschiedenes Talent zur Dichtkunst, indem er, als Knabe ohne alle Bildung, aus blossem Drange des angebornen Triebes, auf den Gassen und Pläzen improvisirte, und die Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden erregte. Diese frühen Äusserungen seines poetischen Instinkts machten ihn dem grossen Römischen Rechtsgelehrten Gravina bekant, welcher den jungen Trapassi an Kindes Stat zu sich nahm, seinen Namen in den gleichbedeutenden grichischen Metastasio übersezte, und dem so der Gemeinheit des wirklichen Lebens Enthobenen eine Erziehung gab, welche seiner dichterischen Bestimmung angemessen, die seltenen Anlagen des Jünglings zwekmässig entwickeln konte. Aber das Singen *all' improvviso* war für Metastasio's zartes Nervensistem zu angreifend; denn oft, wenn er von poetischer Begeisterung hingerissen, seine Kräfte zu stark angespant hatte, fiel er in eine solche Ermattung, dass man ihn zu Bette bringen, und seine erschöpften

Lebensgeister durch stärkende Mittel wieder herstellen muste. In diesem Zustande der Entkräftung blieb er oft vier und zwanzig Stunden lang. Da diese Simptome öfter wiederkehrten, und seinem Leben Gefahr drohten, so muste man ihm die Ausübung dieser Kunst gänzlich untersagen. Sein Genius nahm nun, unter der günstigen Leitung der Sängerin Marianna Bulgarini, welche für den jungen Dichter eine zärtliche Freundschaft gefast hatte, eine andere Richtung, und öfnete ihm eine schönere Bahn der Unsterblichkeit, auf welcher er der gröste Meister des neueren musikalischen Drama's, und noch bei seinem Leben der Lieblingsdichter der ganzen gebildeten Welt wurde, dessen Werke in London und Filadelfia, in Lissabon und Petersburg mit gleichem Beifal wie in Florenz und Rom gelesen werden. Die schönsten Stellen seiner Dramen, vornemlich seine Arien, leben, wie die Gesänge Tasso's und Ariosts, im Munde des Volks.

Unter der Menge italienischer Dichterinnen des XVIIIten Jahrhunderts haben meh-

rere sich in dieser Kunst ausgezeichnet, und durch die Reize, welche das schöne Geschlecht auch über die Künste der Musen zu verbreiten weis, nicht wenig zu ihrer Aufname beigetragen. Der Ruf nennt noch jezt eine Menichina, von der Anton Maria Salvini in seinen *Annotazioni* zur *Tancia* des Buonarroti sagt: „In unsern Tagen lebt unter dem Schuze und in Diensten der Frau Grosherzogin von Toskana Violante Prinzessin von Baiern, eine Bäuerin Namens Menichina, welche mit ihrem fertigen, leichten und sinreichen Improvisiren nicht nur ganz Florenz, sondern auch Rom, wohin sie im Jubeljahr 1725 die genante Grosfürstin begleitete, in Erstaunen gesezt hat; ferner eine Livia Sarchi, eine Gazzeri, eine Bacchini, die wir hier blos genant zu haben uns begnügen. Vornemlich aber haben, in der lezten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, drei Dichterinnen ihre Namen durch die Kunst des Improvisirens vor allen andern berühmt gemacht, nämlich: Maddalena Morelli, bekanter unter ihrem arkadischen

Namen Corilla; Fortunata Sulgher Fantastici, und Teresa Bandettini.

Maddalena Morelli Fernandez, von Pistoja gebürtig, unter den Arkadiern Corilla Olimpica genant, wurde, fast ein halbes Jahrhundert hindurch, als die erste *Improvvisatrice* Italiens bewundert, und ihre feierliche Krönung auf dem Kapitol im Jahr 1776 verbreitete ihren Ruf durch ganz Europa. Corilla war bereits im vorhergehenden Jahre in der Akademie der Arkadier feierlich gekrönt worden, und ist bis jezt die einzige Dichterin, der in neueren Zeiten diese Ehre wiederfahren ist. Ihre öffentliche Krönung geschah vornemlich auf Betrieb ihres Freundes und Beschüzers, des Prinzen D. Luigi Gonzaga di Castiglione; und Pius VI war um so bereitwilliger dazu, weil eine Feierlichkeit so seltener Art auch auf seine Regierung einen Glanz werfen konte. Sie gab einem neueren Schriftsteller Veranlassung zu bemerken, dass im XVIIIten Jahrhundert ein Dichter auf Betrieb einer Frau, und eine Dichterin auf Betrieb eines Mannes auf dem

Kapitol gekrönt worden sei; und auch Bettinelli in seinem *Risorgimento d'Italia T. II. S.* 148. ereifert sich, dass die Ehre der öffentlichen Krönung, welche einst dem Petrarka auf dem Kapitol ertheilt wurde, in diesem Jahrhunderte zweimal so unwürdig an einen Improvisatore und an eine Improvisatrice verschwendet worden sei *).

Diese Feierlichkeit, welche ganz der Krönung des Perfetti gleich veranstaltet wurde, ist ausführlich in einer Samlung von Gedichten beschrieben, welche bei dieser

---

*) Die Stelle lautet im Originale folgendergestalt: „*Prova grandissima delle umane vicende esser ponno le due profanazioni della laurea e del Campidoglio, vedutosi in questo secolo a grave scandalo de' giusti estimatori del merito vero e degli uomini rari, quai furono Tasso e Petrarca; l'una allor che un semplice improvvisatore, che nulla fece e lasciò degno de' posteri, usurpò quel trionfo per favor di una donna: l'altra quando una donna improvvisatrice per più strano favore salì quel Tarpeo destinato un tempo agli Eroi del valor guerriero, poscia a quelli del letterario.*" —

Gelegenheit zur Ehre der Dichterin verfertigt, und von Bodoni in Parma, im Jahr 1779 mit vieler tipographischer Pracht gedrukt wurde *). Corilla wurde, eben so wie Perfetti, von eigens dazu aus der Geselschaft der Arkadier ernanten Examinatoren geprüft, welche ihr, wärend dreier Abende, zwölf verschiedene Aufgaben über eben so viele Gegenstände aus der geistlichen Geschichte, geoffenbarten Religion, Moralfilosofie, Fisik, Metafisik, epischen Poesie, Gesezgebung, Redekunst, Mithologie, Harmonie, bildenden Kunst, und Pastoral-Poesie vorlegten, die sie, vor einer gewählten Versamlung beiderlei Geschlechts, in der Wohnung ihres Gönners des Prinzen Gonzaga, *all' improvviso* ausführte. Nach der am 31sten August des gedachten Jahres auf dem Kapitol feierlich volzogenen Krönung ward sie samt ihren

---

*) Der Titel der Samlung heist: *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez, Pistojese, tra gli Arcadi Corilla Olimpica.*

Nachkommen in den Römischen Adelstand erhoben. Aber es war mit der Prüfung dieser guten Dichterin nicht allerdings aufrichtig zugegangen; denn man hatte ihr die ihr vorzulegenden Fragen vorher mitgetheilt, um sich darauf vorbereiten zu können. Dies blieb nicht verborgen, und gab ihren Neidern und Gegnern Gelegenheit zu satirischen Ausfällen, die in Menge auf ihre Lorberkrone herabregneten; aber die Regierung, welche ihre Ehre dabei gefärdet glaubte, nahm sich der Sache an, und Furcht brachte die Spötter zum Schweigen. Noch jezt geht in Rom die Samlung der bei dieser Gelegenheit erschienenen Satiren in Handschriften herum; und der Verfasser sah bei einem noch lebenden Römischen Gelehrten und Freunde der Corilla eine Abschrift des Briefwechsels, der in jener Angelegenheit zwischen der Dichterin, ihrem Beschüzer, und ihren Prüfern geführt worden war; ihm wurden diese Papire im Namen des Römischen Magistrats abgefodert; aber er wuste durch Ausflüchte soviel Zeit zu gewinnen, als nöthig war, um eine Abschrift davon zu nehmen. Indessen konte,

durch die Bekantmachung dieses unschuldigen Betruges, der Ruhm der Corilla, als Dichterin, nichts verlieren; denn ihr Talent war zu bekant und zu erprobt, nachdem sie bereits in allen grossen Städten Italiens mehrere Beweise ihrer ausserordentlichen Fertigkeit gegeben hatte. Aber die bei einem Weibe sehr verzeiliche Besorgnis, dass es ihr an der nöthigen Gelehrsamkeit mangeln möchte, um jedes ihr vorgelegte Thema auf der Stelle zu behandeln, machte ihr eine vorläufige Mittheilung und Erklärung der Aufgaben nothwendig. Überhaupt aber ist nicht zu leugnen, dass es eine dem Geiste ihrer Examinatoren eben nicht zur Ehre gereichende Pedanterei war, einer Frau eben solche wissenschaftliche Aufgaben vorzulegen, die man allenfals einem Dichter, der zugleich die Schulbildung eines Gelehrten genossen hatte, mit Fug und Recht vorlegen konte.

Corilla hatte alle Naturanlagen, welche zu dieser Kunst gehören, in hohem Grade, und eine bewundernswürdige Leichtigkeit in der Darstellung; aber sie besas keine

andere Kultur des Geistes, als die, welche sie durch das Lesen der italienischen Dichter, und durch den steten Umgang mit den geistreichsten Gelehrten ihres Landes, erworben hatte; daher lies sie, wenn ihr wissenschaftliche Aufgaben vorgelegt wurden, die ihr fremd waren, sich gewönlich den Gegenstand erst erklären, und behandelte ihn dann auf der Stelle mit aller poetischen Kunst, die ihrem Talent zu Gebote stand. Überdies besas Corilla nach dem Zeugnis aller, die sie gekant haben, den liebenswürdigsten Karakter, und eine natürliche Herzensgüte, welche ihr die Gunst aller Herzen erwarb, wärend ihr Talent alle Geister bezauberte. Sie brachte den lezten Theil ihres Lebens in Florenz zu, und starb daselbst am 8ten November des Jahres 1800. Den 25sten desselben Monats lies der französische General Miollis, der wärend er in Italien kommandirte, die italienischen Musen in seinen besondern Schuz nahm, ihr Andenken durch eine glänzende Todtenfeier ehren, und das Haus, welches sie bewohnt hatte, mit der einfachen Inschrift

zieren: QUI ABITO CORILLA NEL SECOLO DECIMOTTAVO. Im Sale der Arkadier zu Rom ist die mit dem heiligen Lorber bekränzte Büste dieser Dichterin neben der Büste Metastasio's aufgestelt.

Fortunata Sulgher, bekanter unter dem Namen Fantastici, wurde etwa um die Hälfte des leztverwichenen Jahrhunderts in Livorno geboren, wo ihr Vater Kaufman war. Sie war acht Jahr alt, als sie zum erstenmal wärend des Karnevals einen Bauer improvisiren hörte, der um eine kleine Gabe den jungen Mädchen und Frauen allerlei artige Einfälle in Versen sang, welches man im Italienischen *cantar rispetti* zu nennen pflegt. Sie ward gewahr, dass es seine eigenen Gedanken waren, die er so in Reime brachte; eine solche Fähigkeit sezte sie in Verwunderung, und sogleich versuchte sie Verse von elf Silben zu stammeln nach der einfältigen Sangweise des Bauern, welche ihr für ihre Verse zum Maſse diente. Sie wiederholte diese Versuche öfter, und der Erfolg war günstig; aber dieses poetische Entzücken, das ihr

Tag und Nacht keine Ruhe lies, und sie unaufhörlich antrieb Verse zu dichten, ward bald durch das Verbot der Mutter niedergeschlagen. Zwei Jahre lang fügte sie sich dem Verbot und schwieg; jedoch nicht wenn sie allein war. Indessen regte sich ihr Trieb zum Lesen und Studiren immer stärker; aber die Umstände ihres Vaters, der durch einen Betrüger um sein Vermögen gekommen war, erlaubten ihm nicht, ihr Lehrer zu halten; doch genos sie achtzehn Monate lang den Unterricht eines Geistlichen in der lateinischen Sprache, wodurch ihr Trieb zum Lesen der Dichter nur noch stärker erregt ward. Sie borgte Bücher von jedem den sie kante, las viel und mit inniger Lust, und überraschte nun eines Abends ihre Mutter mit einem neuen Versuch im Improvisiren, der nicht misfiel. Wärend dieser Zeit verschafte ein günstiger Zufal ihr die Bekantschaft des würdigen und gelehrten Bischofs Stratico. Dieser hörte eine Probe ihres Talents, sprach ihr Muth zu, und vermochte durch sein Ansehen die Eltern, dieser Neigung ihrer Tochter zu wilfahren und zwischen dem Bischof und

der jungen zwölfjährigen Fortunata entspan sich ein Briefwechsel, der für sie eben so lehrreich als ermunternd war. Schon im dreizehnten Jahre ihres Alters trat sie im Hause ihrer Eltern mit vieler Dreistigkeit, in Gegenwart des Gouverneurs und mehrerer Konsuln, vor einer gewählten Versamlung auf und improvisirte mit einem Beifalle, der sie solchergestalt begeisterte, dass sie sich nun nie wieder von der ihr so lieb gewordenen Kunst zu trennen beschlos; und selbst die Umstände ihres Vaters bestärkten sie in dem Entschlusse ihrem Triebe zu folgen, und eine Bahn zu betreten, auf der sie Ehre und Gewin ärnten konte, und wo ihr Corilla, die damals gerade in der Blüthe ihres Ruhmes stand, als ein glänzendes Muster vorleuchtete. Sie ging deshalb nach Florenz, wo sie nicht lange unbemerkt blieb, wo sie Aufmunterung, Unterstüzung und Freunde fand, deren lehrreicher Umgang für sie eine Akademie aller der mannigfaltigen Kentnisse wurde, welche zur glüklichen Ausübung einer so viel umfassenden Kunst unentbehrlich sind. Vorzüglich nahm der gelehrte Abate Fontani

(den man nicht mit dem gleichfals berühmten, kürzlich verstorbenen Arzt Fontana verwechseln mus) sich der Bildung der jungen Dichterin an, und lehrte sie die lateinischen und grichischen Dichter in der Ursprache lesen, um den Geist der Kunst unmittelbar aus der Quelle zu schöpfen. In Florenz verheirathete sie sich mit einem Goldschmidt Namens Fantastici, unter welchem Namen sie sich in der Folge auf ihren Reisen durch die vornehmsten Städte Italiens berühmt machte, und lebte mit demselben viele Jahre, und wahrscheinlich auch noch jezt, in mässigen Umständen, aber in einer glüklichen und kinderreichen Ehe. Ihre älteste Tochter Isabella, die an einen Advokaten in Triest, Namens Chiriachi verheirathet ist, improvisirte gleichfals mit Glük. Fortunata stand viele Jahre hindurch mit der Corilla in freundschaftlichen Verhältnissen, und improvisirte, am Tage der Todtenfeier dieser Dichterin, zu deren Lobe. Mit weniger eigenthümlichem Genius als Corilla, und mit weniger Pythischer Glut der Begeisterung und Eleganz als Teresa Bandettini, besizt die Fan-

tastici die glükliche Leichtigkeit und Anmuth beider, und die Gabe der Mnemosine, welche unter den mancherlei Gaben, die zu dieser Kunst ihren Beitrag liefern müssen, die unentbehrlichste ist, und nicht selten das Genie blendend vertrit: ein nie versagendes, mit poetischem Stoffe reichlich genährtes Gedächtnis. Alles, was diese Dichterin gelesen und gehört, steht ihrer algegenwärtigen Erinnerungskraft zu Gebot. Vor einigen Jahren ist auch ein Bändchen geschriebener Poesien von dieser Dichterin im Druk erschienen. Sie war in den lezten Jahren ehe der Verfasser Italien verlies schon ziemlich im Alter vorgerükt, und sang nur noch selten, und blos vor wenigen Freunden; aber der Geist der Anmuth und Liebenswürdigkeit schwebte noch jugendlich um die ehrwürdige Matrone *).

Teresa Bandettini, unter den Arkadiern Amarilli Etrusca, von Lukka

*) Den grösten Theil der obigen Nachrichten verdankt der Verfasser der Güte der Dichterin selbst, welche sie ihm durch einen vermittelnden Freund beider mitgetheilt hat.

gebürtig, wo ihr Vater Kaufman war. Dieser starb im achten Jahre ihres Alters, und hinterlies ein ziemlich zerrüttetes Hauswesen, so dass der verwaiseten Familie nur ein kärglicher Unterhalt blieb. Teresa zeigte schon in ihrer zarten Jugend, bei einer einnehmenden Bildung, ungewönliche Anlagen, einen lebhaften Geist, und eine vorzügliche Neigung zum Tanz und zur Lektüre. Da die Mutter durch ihre häusliche Lage gehindert ward, ihrer Tochter die Erziehung zu geben, auf die sie Anspruch machen konte, so entschlos sie sich, wenigstens die Anlage zur Tanzkunst in ihr auszubilden, damit sie bald fähig werde, ihren Unterhalt auf dem Theater zu verdienen. Nachdem die junge Teresa einige Jahre hindurch diese Kunst schulmässig erlernt hatte, betrat sie im dreizehnten Jahre ihres Alters zum ersten Male zu Venedig das Theater. Hier erwachte auch zuerst, auf Veranlassung einer zärtlichen Freundschaft, die sie zu einer andern jungen Tänzerin von ihrem Alter gefast hatte, der in ihr schlummernde Trieb zur Dichtkunst, und diese Freundschaft war der Gegenstand

ihrer poetischen Erstlinge. Das Talent der kleinen Lukkeserin ward bald bei der Truppe bekant, und die Schauspieler bedienten sich desselben in ihren Liebesangelegenheiten, so dass es der jungen Teresa nie an Gelegenheit fehlte ihr Talent zu üben, und sich in fremde Situazionen zu versezen. Sie kehrte nach Verlauf der Theaterzeit wieder in ihre Vaterstadt zurük, und da sich sogleich keine Gelegenheit fand, sich mit einer andern Truppe zu verbinden, so entschlos sie sich, theils aus Neigung, theils aus dem Wunsche ihrer Mutter nicht lästig zu fallen, indes ihr poetisches Talent ins Spiel zu sezen. Sie ging in die nahe liegenden Bäder von Lukka und lies sich vor den dort anwesenden Fremden mit kleinen kunstlosen Gesängen *all' Improvviso* hören, welche sie auf eine so anmuthige und einschmeichelnde Weise vorzutragen wuste, dass sie immer Beifal und Geschenke erhielt. Der Graf Savioli, der sich, durch seine *Amori*, als einen der elegantesten unter Italiens neuern Dichtern bekant gemacht hat, lernte dort die junge Dichterin kennen, und nahm sich ihres

aufstrebenden Talents an, soviel Zeit und Umstände es dermalen erlauben wolten. Seine aufmunternden und lehrreichen Winke waren für sie eben so viele begeisternde Funken, welche den Entusiasmus der Kunst in ihr entzündeten, und sie das Bedürfnis einer höheren Geistesbildung lebhaft fühlen lehrten. Sie fing nun ernstlicher an, die Dichter ihrer Nazion zu studiren, und ergrif dabei jede Gelegenheit ihr Talent zu üben. An ein gründliches Studium war für jezt nicht zu denken; denn im folgenden Winter kehrte die junge Bandettini wieder zum Theater zurük, und verheirathete sich einige Jahre später an den Tänzer Landucci, mit welchem sie noch gegenwärtig in zufriedener Ehe lebt. Sie ging darauf mit der Geselschaft, bei welcher sie sich befand, nach Mailand, wo sie mit ihrem, seitdem mehr entwickelten und geübten Talent Aufsehen erregte. Einige edeldenkende und bemittelte Freunde der Kunst interessirten sich thätig für sie, und schossen eine Summe zusammen, welche sie in den Stand sezte, das Theater zu verlassen, und ihre Kunst selbst sowohl, als die zur Ausübung der-

selben nöthigen Hülfswissenschaften, gründlicher zu studiren. Man gab ihr Lehrer, die sie im Lateinischen und in der italienischen Dichtkunst unterrichteten, und sie in alle die gelehrten Kentnisse einführten, die dem improvisirenden Dichter dem das ganze Feld der menschlichen Kentnisse zu Gebote stehen mus, unentbehrlich sind. Ihr glükliches Talent überwand leicht alle Schwierigkeiten, und eilte der Zeit so zuvor, dass sie, nach einigen, auf das Studium ihrer Kunst verwandten Jahren, sich stark genug fühlte, in den vornehmsten Städten Italiens öffentlich als improvisirende Sängerin aufzutreten. Schnel verbreitete sich nun ihr Name auf den Flügeln des Rufes durch Italien, sie fand überal Beifal und Belonung, deren das Talent, wenn es einmal anerkant ist, dort nie ermangelt; und ihr beständiger Umgang mit den geistreichsten und gebildetsten Männern, die der Zauber ihrer Kunst und ihres Geschlechts überal um sie versammelte, vollendete die Kultur ihres Geistes.

Gegenwärtig ist diese Künstlerin im Som-

mer ihres Lebens und in der Ärnte ihres Ruhmes. Seit acht bis zehn Jahren hat die algemeine Stimme ihr den ersten Plaz unter den improvisirenden Dichterinnen Italiens angewiesen, welchen sie, seit dem Tode der Corilla ohne Widerrede behauptet. Nach dem Zeugnisse der Kenner, welche beide Dichterinnen genauer gekant haben, ist die Bandettini der Corilla an poetischem Talent und unerschöpflicher Dichterader gleich zu schäzen, und übertrift sie noch in der Reinheit und Eleganz der Sprache, und in der Anmuth und Zartheit ihrer Bilder. Der Verfasser hatte im Jahr 1796, wärend des zweiten Aufenthalts dieser Dichterin in Rom, Gelegenheit sie zu verschiedenen Malen singen zu hören, und ihr grosses Talent zu bewundern. Ihr Vortrag bezaubert durch seine Annehmlichkeit, und durch die Grazie ihres Anstandes; diese, und ein grosses feuriges Augenpar, in dem jede Stimmung des Gemüths sich abspiegelt, geben ihr wärend des Gesanges das Ansehen einer begeisterten Priesterin des Apollo. In einem solchen Moment hat Angelika Kaufman ihr Bild als Kniestük gemalt;

improvisirend, mit einem Ausdruk von Begeisterung, die vielleicht nur Angelika so innig zu empfinden und so wahr und lebendig auszudrücken im Stande war, und der dies Porträt zu einer ihrer vorzüglichsten Arbeiten macht.

Unter den jeztlebenden Improvisatoren von Profession behauptet seit verschiedenen Jahren Francesco Gianni den ausgebreitetsten Ruf. Sein Vater der ein Schnürbrustmacher in Rom war, that ihn zu einem Wagener in die Lehre, aber die schwächliche Leibesbeschaffenheit des jungen Gianni, welcher sich bei dieser für ihn zu schweren Arbeit einen Höker zuzog, erlaubte ihm nicht, in diesem Handwerke fortzufahren; und da indessen sein Vater gestorben war, kehrte er zu seiner Mutter zurük, welche mit der Verfertigung der zu jener Zeit noch üblichen Bügelröcke (*guardinfanti*) ihren Unterhalt erwarb, und trieb eine Zeitlang dasselbe Gewerbe. Um diese Zeit, wo einige geschikte Improvisatoren in Rom lebten, und wo die, wenige Jahre vorher gefeierte, Krönung der Corilla noch in

frischem Andenken war, hatte sich unter den Jünglingen jener Stadt eine poetische Epidemie verbreitet. Auf allen Strassen hörte man improvisiren; überal bildeten sich Zirkel von jungen Leuten, die sich im Improvisiren übten und Wetkämpfe anstelten. In einem Zirkel dieser Art befand sich auch unser Francesco, und ragte bald, obgleich er noch ohne alle Geistesbildung war, durch sein natürliches Talent, und durch seine funkensprühende Begeisterung, womit er öfter seine Nebenbuler zu Boden sang, unter allen übrigen hervor. Ein Theil dieser jungen Leute stiftete eine Akademie ausschlieslich für Improvisirende, unter dem Namen *de' forti* (welche jedoch seit mehreren Jahren schon wieder eingegangen ist), und auch Gianni war ein Mitglied derselben, und trat fleissig in ihr als Sänger auf. Der Beifal den er sich hier oft ersang, und zugleich das lebhafte Gefühl der Schranken, worin die Unwissenheit seinen Geist gefangen hielt, spornten ihn, diese Fesseln zu zerbrechen, und vor allen die Regeln seiner vaterländischen Poesie zu studiren, von denen er bis dahin noch keine deut-

lichen Begriffe gehabt hatte, weshalb er auch noch keinen richtigen Vers machen konte, nachdem er schon einige Jahre improvisirt hatte. Er übte sich gemeinschaftlich mit einigen Freunden, unter der Anleitung eines Gelehrten, eine Zeitlang im Technischen seiner Kunst, und der glükliche Erfolg dieser Bemühung, worin er seine Gefährten schnel hinter sich zurüklies, sein immer leidenschaftlicherer Trieb zum Improvisiren, und seine immer wachsende Abneigung gegen jede andere Beschäftigung, erzeugten in ihm den Entschlus, sich dieser Kunst ganz zu widmen. Nach einem unter unaufhörlicher täglicher Übung fortgesezten eifrigen Studium einiger Jahre fühlte sich Gianni stark genug, öffentlich als Improvisatore aufzutreten. Was ihm noch an ausgebreiteter wissenschaftlicher Bildung mangelte, die nur die Frucht einer weitläufigen Belesenheit ist, ersezte sein Genie, und der gewaltige *estro*, durch welchen er alle Zuhörer, gelehrte wie ungelehrte, mit sich fortris; denn schwerlich hat je ein Improvisatore die Gabe sich ausser sich selbst zu sezen, und angeweht von dem Odem des

Delfischen Gottes, mit Besonnenheit und Geschmak zu rasen, in einem höheren Grade besessen, als Gianni.

Der damals in Rom lebende Bildhauer Ceracchi, der vor einigen Jahren in Paris, als Theilnehmer einer Verschwörung wider Bonaparte, auf dem Blutgerüste starb, nahm den jungen Gianni als Lehrer seiner Kinder zu sich, und gab ihm bald nachher auf einer Reise Gelegenheit, in Florenz, Genua und Mailand mit seiner Kunst aufzutreten, und algemeinen Beifal zu ärnten. Bonaparte würdigte, wärend seines ersten glänzenden Feldzuges in Italien, im Jahr 1796, den feurigen Dichter, der, von dem Anblik des Helden begeistert, sich selbst übertraf, seiner Aufmerksamkeit und seines besondern Schuzes, den er ihm auch nachher nie wieder entzogen hat. Der Wirbel der Revoluzion, der seinen Freund Ceracchi in den Abgrund hinabris, trieb auch ihn eine Zeitlang umher; und er hat wohl die schnel erlangte Volkommenheit in seiner Kunst vorzüglich dem Einflus der grossen begeisternden Ideen zu verdanken,

welche in dem lezten Jahrzehend des verflossenen Jahrhunderts halb Europa in Entusiasmus und die andere Hälfte in Schrecken sezten, und Thaten erzeugten, wie die Welt seit der Römer Zeiten keine mehr gesehen hatte, und die zum Theil vor des Dichters Augen geschahen. Seine feurige Muse überlies sich ganz dem Entusiasmus der Freiheit, und schwelgte in den grossen Gefühlen, die dieses Wort noch damals mit der Hofnung besserer Zeiten in jeder edleren Menschenbrust wekte. Als die Franzosen durch das wechselnde Glük der Waffen aus Italien vertrieben wurden, flüchtete Gianni mit den auswandernden Patrioten nach Paris, wo er sich auch noch gegenwärtig befindet. Er hat die merkwürdigsten Begebenheiten der verflossenen Jahre *all' improvviso* besungen, und einige dieser Gesänge, wie z. B. die Belagerung von Genua, die Schlacht bei Marengo sind durch den Druk bekant geworden; überdies sind bereits 1795 zwei Bändchen seiner früheren Gesänge durch seine Freunde gesammelt und zum Druk befördert worden, daher es überflüssig ist, hier grössere Proben seiner

Kunst mitzutheilen. Blos ein par Oktaven mögen hier Plaz finden, nicht zum Beweise von der Kunst des Dichters, als vielmehr weil sie ein Porträt des Dichters selbst und seines obengenanten Freundes Ceracchi enthalten, der unter den jezt lebenden Bildhauern einer der vorzüglichen, und einer der eifrigsten Beförderer der Demokratisirung Roms in den Jahren 1797 und 98 war. Beide Porträte sind übrigens so ähnlich als man es von dem Miniaturgemälde einer Stanze verlangen kan.

Gianni.

Non grande, non pigmeo; gli omeri offeso;
Bionda la chioma; pallido il colore;
La pupilla loquace; il labbro acceso,
E privo il mento del crescente onore.
Sul Pincio nato; sul Parnaso asceso;
Di lignaggio plebeo; nobil di core;
Di sorte sprezzator, di gloria vago:
Eccoti espressa la mia vera immago.

Ceracchi.

Picciol di membra; di sembianze altero;
Dardeggiante le sguardo; il ciglio irsuto;
La guancia adusta ingombra di pel nero;
Avvallate le labbia, e 'l mento acuto.

D'affetto caldo; di virtù severo;
Intrepido e facondo al par di Bruto;
Anzi cotanto imitator di questo,
Che dal trono balzò l'ultimo Sesto.

Ein neulich gedichtetes Improviso über die Schlacht bei Austerliz hat dem Sänger einen Jahrgehalt vom Kaiser Napoleon verschaft.

In dem Vorberichte der Herausgeber zu Gianni's Gedichten finden sich die nachstehenden Geseze verzeichnet, welche dieser Dichter sich für die Ausübung seiner Kunst vorgeschrieben hat.

1.) Man improvisire oft und täglich: denn dadurch werden Wiederholung und Einförmigkeit vermieden.

2.) Man vermeide die langen Pausen in den Übergängen von einem Theile der Aufgabe zum andern: Zaudern entspringt aus Überlegung, und im Überlegen schwindet die Begeisterung.

3.) Man nehme jede ehrbare Aufgabe von jedem Mitgliede der Ver-

samlung an: so wird man jedem Verdachte eines verabredeten Betruges ausweichen.

4.) Wenn der Inhalt des aufgegebenen Thema dem Dichter unbekant ist, so lasse er sich denselben bekant machen: das Reich des Wissens ist unermeslich; und von dem Improvisatore ist nicht zu verlangen, dass er alles wisse, sondern dass er jeden Gegenstand poetisch zu behandeln wisse.

5.) Die Versamlung bestimme das Silbenmas: so wird die Möglichkeit und der Verdacht der Vorbereitung vermieden, und die Geschiklichkeit oder Ungeschiklichkeit des Künstlers in der metrischen Kunst sichtbar.

6.) Man vermeide alle unnüze Anrufungen, alle ausserwesentlichen Episoden, alle Gemeinpläze: sie zeugen von der poetischen Armut des Dichters.

7.) Man lasse die Verse wärend des Improvisirens nachschreiben:

das Auge ist ein unpartheiischerer Richter des poetischen Werthes, als das Ohr.

Die lezte Regel zeigt, dass dieser Dichter eine höhere Foderung an seine Kunst macht, als die, mit der seine Zunftgenossen sich gewönlich begnügen. In der That kan auch Gianni vor allen andern Improvisatoren zur Widerlegung des Vorurtheiles dienen, dass diese Dichtungsweise nicht fähig sei, sich über das Mittelmässige zu erheben, und etwas mit Vergnügen Lesbares hervorzubringen.

In dem oben erwähnten Vorberichte der Herausgeber zu Gianni's improvisirten Gedichten geschieht auch eines Advokaten in Genua, Namens Niccolo Ardizzoni Erwänung, welcher ein so seltenes Gedächtnis besizt, dass er jedes Improviso des Gianni, so lang es auch seyn mochte, unmittelbar darauf wörtlich wiederholen konte, wie sich aus der Vergleichung mit dem Nachgeschriebenen ergab. Dieser Held in der Mnemonik erinnert den Verfasser an einen andern Virtuosen ähnlicher Art, Namens Faustino Gagliuffi von Ragusa,

welcher ehemals Lehrer der Redekunst am Collegio Nazareno in Rom, und nachher Mitglied des Tribunats der Römischen Republik war. Dieser wiederholte mehr als einmal in der Akademie der Arkadier in Rom, wo die Bandettini gewönlich über fünf oder sechs Aufgaben an einem Abende sang, unmittelbar nachher alle ihre improvisirten Gesänge in einer extemporirten lateinischen Übersezung im elegischen Silbenmaſse.

Ausser diesen, durch den Ruhm ihrer seltenen Virtuosität hervorragenden, gibt es noch eine Menge geschikter Improvisatoren in allen Theilen Italiens. Toskana hat vielleicht die gebildetsten aufzuweisen. Perfetti, Corilla, die Fantastici, und die Bandettini, sind sämtlich in Toskana geboren. Neapel und Apulien waren von jeher besonders ergiebig an Talenten dieser Art; aber auch Italiens nördlichere Provinzen, unter andern die ehemalige Venezianische *Terra ferma*, haben deren mehrere vorzügliche hervorgebracht. In Neapel zeichnete sich vor verschiedenen

Jahren vor allen ein gewisser Graf Mollo in dieser Kunst aus; und erst vor einigen Jahren, im Sommer 1802, bereisete ein Improvisatore aus Verona, Pietro Scotes mit Namen, mehrere Städte Teutschlands, und gab auch, wärend seines Aufenthalts zu Weimar, auf dem Sommersize der verwitweten Herzogin Amalia in Tieffurt, wiederholte Beweise seiner Virtuosität, worüber im 6ten Stük des N. Teutschen Merkurs 1802 eine interessante Nachricht mitgetheilt wurde.

Wie kommt es nun, dass, unter allen gebildeten Nazionen Europens, der Italiener allein diese Art der Dichtkunst besizt? Hat die Natur ihm ein ausschliessendes Talent zu derselben verliehen? oder liegt die Anlage dazu in seiner Sprache? oder hat er den ausschliessenden Besiz dieser Kunst einer besonders auf sie gerichteten Erziehung und Bildung zu verdanken? und könten nicht auch andere Nazionen, z. B. die deutsche, durch eine ähnliche Kultur

ihres poetischen Talents, sich diesen Vorzug zu eigen machen? Diese Fragen liegen so nahe, dass sie sich jedem Leser längst von selbst werden aufgedrungen haben; um so mehr da sein Nazional-Interesse dabei in Anregung komt, welches sich sträubt, einer anderen Nazion einen Vorzug zugestehn zu müssen, welche, stolz auf den Besiz desselben, der seinigen, mit dem Mangel dieses Vorzugs, leicht auch die Fähigkeit ihn zu erwerben streitig machen könte. Denn wir sind gewönlich eifersüchtiger auf Vorzüge, welche die Natur oder der Zufal gibt, als auf solche, die wir durch eigenes Verdienst besizen, oder doch erwerben könten. So z. B. gesteht der Italiener dem Deutschen gern den Vorzug einer grösseren Ehrlichkeit zu, wenn dieser nur die Überlegenheit seines Talents in der Schlauheit anerkent. — Aber jenes Sträuben ist nicht blos parteiische Vorliebe für unsere Nazion, sondern gründet sich in dem dunkeln Bewustsein, dass die menschliche Natur in ihren wesentlichen Anlagen überal dieselbe ist, und dass das Talent zu den schönen Künsten, und vornemlich zur Poesie,

als eine wesentliche Anlage der Menschheit, sich durch Kultur bei allen Nazionen entwickelt. Daher werden wir, wenn man z. B. unserer Nazion den Mangel an Kunstsin und Geschmak vorwirft, zwar diesen Mangel eingestehen; jedoch nur weil es uns an Gelegenheit mangelt, die Anlagen dazu gehörig zu entwickeln; diese Anlagen selbst werden wir uns jedoch nicht abstreiten lassen.

Aber wenn man uns nun einräumt, dass Kunstsin, Kunsttalent und Geschmak als wesentliche Anlagen der Menschheit in uns, allen Nazionen gemein sind, und dass es nur günstiger äusserer Umstände bedarf, um sie bei allen zu entwickeln: so müssen wir doch bekennen, dass manche Nazionen vorzugsweise eine grössere Anlage zu dieser oder zu jener Kunst zeigen, als andere. Dies ist besonders dann auffallend, wenn eine Kunst bei einer Nazion ausschliessend blühet, ohne durch einen besonderen politischen oder religiösen Zwek, oder durch Institute, absichtlich unterstüzt zu werden; wenn sie gleichsam als ein natürliches Ge-

wächs im Garten der Kultur wuchert, und ohne andere Pflege, als den freien Trieb des Talents, und das freie Interesse der Nazion an ihrem Genusse, sich durch sich selbst erhält. So blühet die improvisirende Dichtkunst in Italien. Jede sich kultivirende Nazion hat ihr poetisches Zeitalter bereits gehabt, oder hat es gegenwärtig, oder geht ihm noch entgegen, wo Dichter und Publikum durch ein gemeinsames freies Interesse an dieser Kunst sich wechselseitig in demselben ermuntern und bestärken; und so lange dies Interesse rege bleibt, erhält die Kunst sich in ihrer Blüthe. Die extemporane Dichtkunst hingegen gedeihet blos in Italien, wo sie seit dem Wiederaufleben der Kultur mehrere Jahrhunderte lang ununterbrochen fortgeblühet hat. Wir müssen hieraus den Schlus ziehen, dass diese Nazion entweder mit einer besonderen Anlage zu dieser Art von Dichtkunst begünstigt sei, oder dass sonst gewisse Bedingungen in ihr liegen, welche diese Dichtungsweise begünstigen, und welche sich bei den übrigen kultivirten Nazionen Europens nicht finden. Denn weder der Drang des poetischen Instinkts, noch die dem Genie eigene Ruhm-

begierde, noch der mächtige Affekt der Liebe, noch der almächtige Nachahmungstrieb, haben bis jezt in andern Ländern Improvisatoren hervorbringen können, obgleich einige derselben eben so grosse, vielleicht grössere Dichter hervorgebracht haben, als Italien.

Man kan aber der Kunst *all' improvviso* zu dichten eigentlich kein besonderes Talent, sondern nur eine besondere Modifikation des allen Nazionen gemeinsamen Dichtungstalents zum Grunde legen; und es ist nicht schwer, den Grund dieser Anlage bei dem Italiener in seinen fisischen Anlagen zu finden.

Es ist eine alte Erfarung, die sich dem ersten aus Norden nach Süden, oder aus Süden nach Norden Reisenden aufdringen muste, dass die sinlichen Anlagen und Kräfte im Menschen, welche zusammen seinen fisischen Karakter ausmachen, unter verschiedenen Himmelsstrichen verschiedentlich gemischt sind; dass die Menschen im Algemeinen mehr oder weniger reizbare Nerven, mehr oder minder geschmeidige Fibern, flüssigere oder zähere Säfte haben, und

dass dem zufolge ihre Empfindung feiner oder stumpfer, ihre Einbildungskraft lebhafter oder träger, ihr Affekt feuriger oder kälter, — mit einem Worte, dass die sinlichen Energien ihrer Selenkraft stärker oder schwächer sind, je nachdem sie in einem wärmeren, gemässigten oder kälteren Klima leben. Die Wirkungen dieser Energien müssen also auch in demselben Verhältnis leichter und lebhafter, oder mühsamer und träger, von statten gehen. Nun ist aber das Dichtungstalent vorzugsweise eine sinliche Energie, nemlich die durch den Entusiasmus für eine Idee zur Darstellung derselben begeisterte Einbildungskraft. Je reizbarer die Empfindlichkeit des Gemüts ist, je leichter und glühender der Affekt der Begeisterung sich entzündet, je lebhafter und mächtiger er die Einbildungskraft in Schwung sezt, um so leichter und schneller wird auch die geübte, und mit dem Mechanismus der Darstellung vertraute Dichtkraft ihr Werk vollenden, wenn sie durch keine äusseren Hindernisse, wie z. B. das einer ungeschmeidigen Sprache, einer schwierigen Metrik etc. in ihrem freien Schwunge gehemt wird.

Wir haben schon oben das wesentliche Merkmal kurz berührt, wodurch das Talent des Improvisatore sich von dem gewönlichen Dichtertalent unterscheidet. Es besteht in der natürlichen Anlage des Dichters, sich leicht durch jedes der poetischen Darstellung fähige Thema in den Zustand des Gemüts versezen zu lassen, wo die Sele, von dem, ihr in der hellesten Klarheit vorschwebenden, Gegenstande ganz erfült, sich selbst und alles ausser demselben vergist, wärend der lebhafteste Entusiasmus die Einbildungskraft und die ihr untergeordneten Kräfte des Gedächtnisses und der Darstellung in solchen Schwung sezt, dass ihre Wirkungen mit unbegreiflicher Schnelligkeit, und ohne dass sie selbst sich derselben deutlich bewust ist, ohne alle Anstrengung des Verstandes und der Reflexion, auf der Stelle erfolgen. Der feurigste Entusiasmus und die klarste Besonnenheit erheben und leiten die Einbildungskraft in ihrem freiesten und kühnsten Fluge. Ohne diesen Zustand poetischer Begeisterung oder Verzückung, den wir aus der Schilderung des Bettinelli kennen, und den der Italiener *estro* nent, gibt es eben so wenig

einen echten Improvisatore, als es ohne produktive Einbildungskraft einen wahren Dichter gibt; und selbst dem grösten derselben versagt zuweilen seine Kunst, wenn dieser Zustand sich nicht einfindet, oder wenn er ihn vor der Zeit verläst. Dieser Zustand des estro ist also eigentlich kein Zustand der Reflexion, welcher die begeisterte Stimmung anderer Dichter begleitet, sondern der innern unmittelbaren Anschauung, aber der durchaus begeisterten, d. h. im höchsten Grade lebendigen und klaren, wo alle Energien des Gemüts in dem einen Punkt der Anschauung mit höchster Innigkeit zusammengedrängt wirken, und wo, mit dem Bilde, zugleich auch immer der treffendste Ausdruk für seine Darstellung zu Gebote steht.

Diese besondere Anlage und Empfänglichkeit für den hier beschriebenen höchsten Grad dichterischer Begeisterung, welche das Talent zur improvisirenden Dichtkunst begründet, scheint dem Italiener mehr als den übrigen Nazionen Europens eigen zu seyn. Dadurch wird jedoch keineswegs behauptet, dass diese Anlage bei den ande-

ren sich gar nicht finde: sondern nur dass sie bei jenem häufiger angetroffen werde, weil die fisischen Bedingungen seiner Natur sie vorzüglich begünstigen; und dass darum der Italiener mehr Talent zu dieser Kunst habe, als irgend eine andere Nazion Europens; wie er sie denn bekantlich auch an Lebhaftigkeit und Tiefe des Gefühls, also auch an Affekt und Leidenschaftlichkeit, übertrift.

Behauptungen dieser Art können ihrer Natur nach immer nur voraussezend seyn; denn darum dass eine Anlage sich nicht äussert, hat man noch kein Recht zu folgern, dass sie gar nicht vorhanden sei; oft fehlt es nur an den äusseren Bedingungen ihrer Entwickelung. Und was die vorzügliche Begünstigung des Italieners durch seine fisischen Anlagen betrift: so läst sich diese nur in Vergleichung desselben mit den Nazionen des nördlichen Europa behaupten; hingegen ist kein fisischer Grund vorhanden, die gleiche Begünstigung, mithin auch die gleiche Anlage, den Nazionen des südlichen Europa, die mit dem Italiener unter gleichem Himmelsstriche leben, dem Spa-

nier, Portugiesen und Südfranzosen, abzusprechen. Und blühete nicht wirklich diese Kunst, schon früher als in Italien, im südlichen Frankreich und den angrenzenden Provinzen Spaniens? von wo sie im dreizehnten Jahrhunderte, zugleich mit der poetischen Kultur, nach Italien hinüberwanderte. Und nach dem Zeugnisse neuerer Reisenden durch jene Länder, ist sie dort auch jezt noch nicht ganz erloschen; aber sie lebt nur in der niedern Sfäre des Volks, von den höheren Klassen unbeachtet, einer wildwuchernden Pflanze gleich, um deren sorgfältigeren Anbau kein gebildeter Dichter sich kümmert, daher sie denn auch dort wenig mehr als kunstlose Naturpoesie, und von der Volkommenheit, die sie in Italien erreicht hat, weit entfernt ist *).

---

*) Fischer in seinem Gemälde von Valencia sagt über die spanischen Improvisatoren folgendes:

„Auch Spanien hat seine Improvisatori, die den italienischen weder an Talenten noch an Berühmtheit nachstehen. Man findet deren in der Biscaya, weniger in den rauhen unpoetischen beiden Castilia's, häufiger in Extremadura, Andalusien und den übrigen südlichen Provinzen; am meisten aber in Valencia.

Aber auch die glüklichste Anlage wird umsonst vorhanden seyn, wenn die Sprache worin der Dichter seine Ideen darstelt, nicht

---

„Hier hat sich, seit der alten Verbindung dieses Landes mit der Provence, ein Geist der Poesie und des Gesanges erhalten, der in diesen romantischen Thälern, und unter diesem elisischen Himmel wahrscheinlich nie verschwinden wird.

„In welche *venta* oder *posada* man auch des Abends in Valencia kommen mag: immer trift man einen solchen *Trovador* mit seiner Harfe oder Guitarre an. Hier singt er theils eine Menge schon bekanter, theils aus dem Stegreif komponirter, Balladen ab, soweit ihm der Inhalt erotisch oder heroisch dazu angegeben worden ist.

„Freilich pflegen die erotischen Balladen die beliebtesten und also die gesuchtesten zu seyn. Hier werden dann die Geheimnisse der Liebe mit einer Wärme, mit einer Ueppigkeit geschildert, welche die Zuhörer oft zum *volero* (Art wollüstigen Tanzes), und nicht selten noch zu etwas Schönerem verfüurt.

„Uebrigens sind alle diese Balladen in dem Valencianischen Patois gedichtet, das aber für jeden der etwas Französisch oder Italienisch versteht, sehr leicht zu erlernen ist.

„Am glänzendsten zeigt sich das Talent der hiesigen Improvisatori bei den sogenanten *Decimas*, welches bekantlich kleine poetische Gemälde von zehen Zeilen sind.

die in ihr üblichen poetischen Formen mit solcher Leichtigkeit und Geschmeidigkeit annimt, dass er, mit der gehörigen technischen Fertigkeit, welche die Ausübung seiner Kunst erfodert, wärend des Dichtens die Regeln derselben ohne Schwierigkeit beobachten kan. Hier hat nun der Italiener in der seinigen die entschiedensten Vortheile; so dass, wenn man ihm auch aller Erfarung zuwider, den Besiz jener Anlage in vorzüglichem Grade, abstreiten wolte, man ihm doch die grossen Vorzüge nicht würde ableugnen können, welche seine

---

Irgend ein Liebhaber unter den Zuhörern gibt dem *Trovador* die lezte Zeile auf, und sogleich macht dieser die neun übrigen, deren Inhalt, Reim und Ritmus zu dem gegebenen passen mus, aus dem Stegreife dazu.

„Wiewohl nun diese *Decimas* weiter nichts enthalten, als zierliche Tautologien, so pflegen sie doch immer harmonisch, und zuweilen in jeder Rüksicht vortreflich zu seyn.

„Die *Trovadores* stehen bei ihren Landsleuten in aller der Achtung, die ihr Talent zu verdienen scheint. Sie sind gewönlich Hochzeitbitter, Memorialistas u. dgl. und zeichnen sich durch ihre genialischen Sitten, und überhaupt durch ihr leichtes, sorgenfreies, poetisches Leben aus." —

Sprache, nicht sowohl durch ihren Wohlklang, worauf es hier weniger ankomt, als vielmehr durch die glükliche Geschmeidigkeit, womit sie sich in alle ihr eigenen poetischen Formen fügt, über alle andere neueren Sprachen hat; und vielleicht würde man nicht zu viel wagen, wenn man behauptete, dass mit einer der Poesie so günstigen Sprache, als die italienische ist, jede Nazion Improvisatoren haben würde.

Eine Sprache ist der poetischen Darstellung günstig, wenn sie sich leicht in jedes übliche Silbenmas fügt, und wenn der Reim in ihr so wenig Schwierigkeiten als möglich macht, und wenn sie im Gebrauche überhaupt dem Dichter viele Freiheiten gestattet. Diese Vorzüge besizt keine europäische Sprache in so reichem Masse, als die italienische. Sie liegen theils in dem Wesen und Bau der Sprache selbst, theils in den Regeln ihrer Verskunst. In der Wortfügung sowohl, als in den Veränderungen, die sie durch Zusammenziehung und Verkürzung an ihren Wörtern selbst machen kan, besizt sie weit mehr Freiheiten als die deutsche Sprache, welche sonst in der Freiheit der

Wortfügung die andern neueren Sprachen übertrift. Bei dem Versbau der italienischen Poesie wird nicht, wie im Deutschen, auf die Länge und Kürze der Silben, sondern blos auf die Anzal derselben, gesehen. Zur Bildung eines Verses in ihr ist es genug, wenn gewisse, in den Regeln der italienischen Poesie bestimte, Silben den Tonfal haben. Überdies wird der italienische Versbau noch durch die Elision erleichtert, vermöge welcher mehrere Vokalsilben für eine gezält werden, wodurch zugleich der Vers eine schöne Mannigfaltigkeit und Fülle erhält. Endlich ist in keiner Sprache das Reimen so leicht, als in der italienischen, da in ihr alle Wörter auf Vokalendungen ausgehen, und die meisten den Tonfal auf der vorlezten und vorvorlezten Silbe haben, wodurch natürlich eine weit grössere Menge übereinstimmender Reime entsteht, als in den Sprachen, welche reich an Konsonant-Endungen sind. Diese grosse Leichtigkeit des Versens und Reimens ist die Ursache, dass die italienische Sprache so ausserordentlich reich an Gedichten von grossem Umfange in *ottave rime*, und an Sonetten ist, also gerade in zwei Versarten, die in

unserer Sprache, wegen des drei- und viermal wiederkehrenden Reimes, die grösten Schwierigkeiten haben. Wahrscheinlich hat es dem Dichter unserer Nazion, der vor allen andern Versbau und Reim mit der reizendsten Leichtigkeit zu behandeln weis, mehr Zeit und Mühe gekostet, die zwölf Gesänge seines Oberon zu versifiziren, als dem Bernardo Tasso die hundert Gesänge seines *Amadigi;* aber noch weit mehr würden sie ihm gekostet haben, wenn er sein Gedicht in echten *ottave rime* hätte verfertigen wollen; und welcher deutsche Dichter würde es übernehmen, ein Gedicht wie die *Secchia rapita* des Tassoni, so wie dieser gethan, in zwei Monaten als Erholungsbeschäftigung wärend einer *villeggiatura* zu Stande zu bringen, wenn auch blos das Mechanische einer solchen Arbeit in Anschlag gebracht würde? — Wenn man nun zu allen jenen Vortheilen noch den, gewis nicht unbedeutenden, Vorzug einer seit mehreren Jahrhunderten ununterbrochen fortdauernden poetischen Kultur der italienischen Sprache rechnet, so läst sich wohl begreifen, wie die improvisirende Dichtkunst, welche in manchen an-
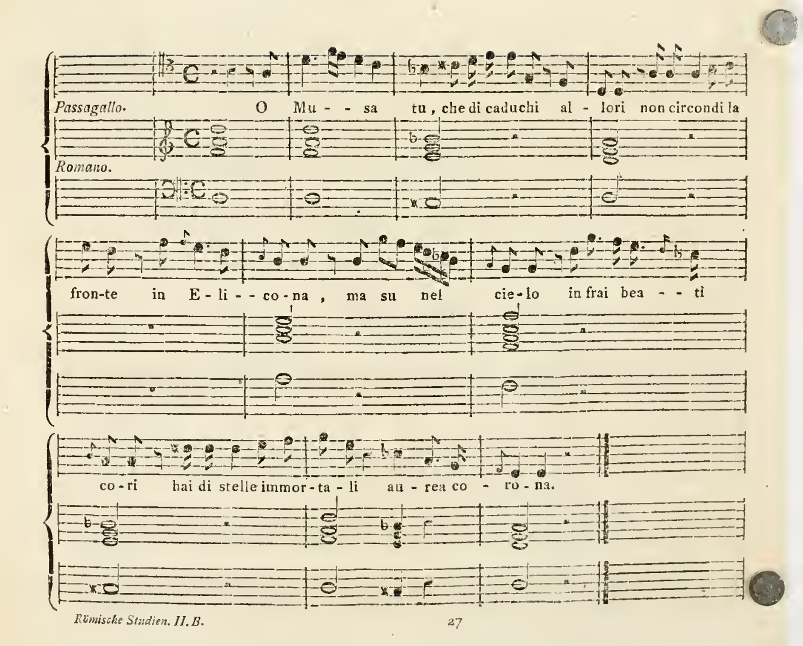
dern Sprachen nie zu überwindende Schwierigkeiten findet, in jener so leicht ist, ohne dass man nöthig hätte zur Erklärung dieses blendenden Fänomens ein dem Italiener ausschliessend eigenes Talent zu dieser Kunst anzunehmen.
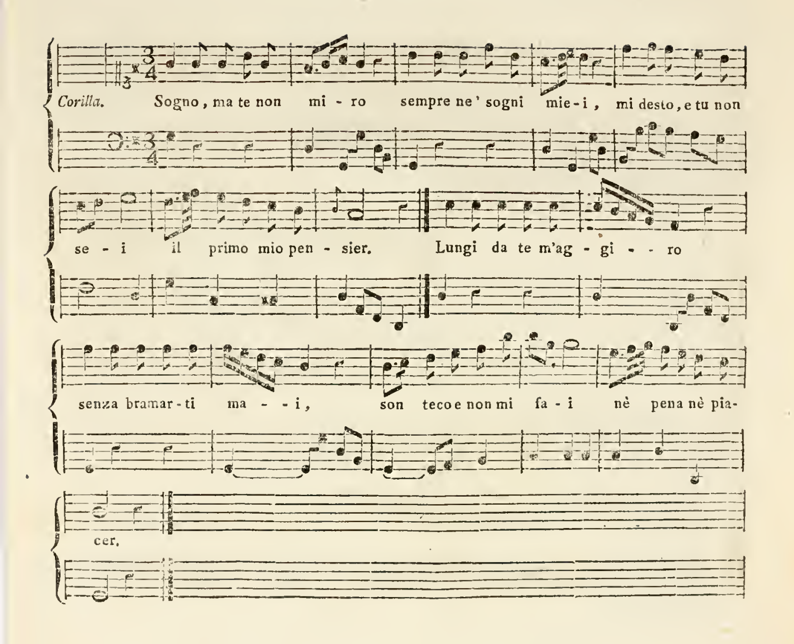
Wenn nun, wie gezeigt worden, die italienische Sprache der günstige Boden ist, in welchem dieses Kunstgewächs vor allen andern gedeihet, so kan man die in diesem Lande herschende, höchst mangelhafte, verkehrte, pfäffische Erziehung des niederen sowohl als des gebildeten Theiles der Nazion, als den Dünger betrachten, welcher die natürliche Güte des Bodens noch ergiebiger macht. In einem Lande, dessen Bewoner zu gebildet sind, um nicht das Bedürfnis der edleren Freuden des Geistes lebhaft zu fühlen, und welche auch Genie und Geschmak genug besizen, um dieses Bedürfnis zu befriedigen; wo aber seit langen Jahrhunderten der freie Gebrauch der Vernunft in ihren eigenen Angelegenheiten ein Religionsverbrechen ist; wo Denkertalent und Scharfsin nur dann einen Wirkungskreis finden und ihr Glük machen
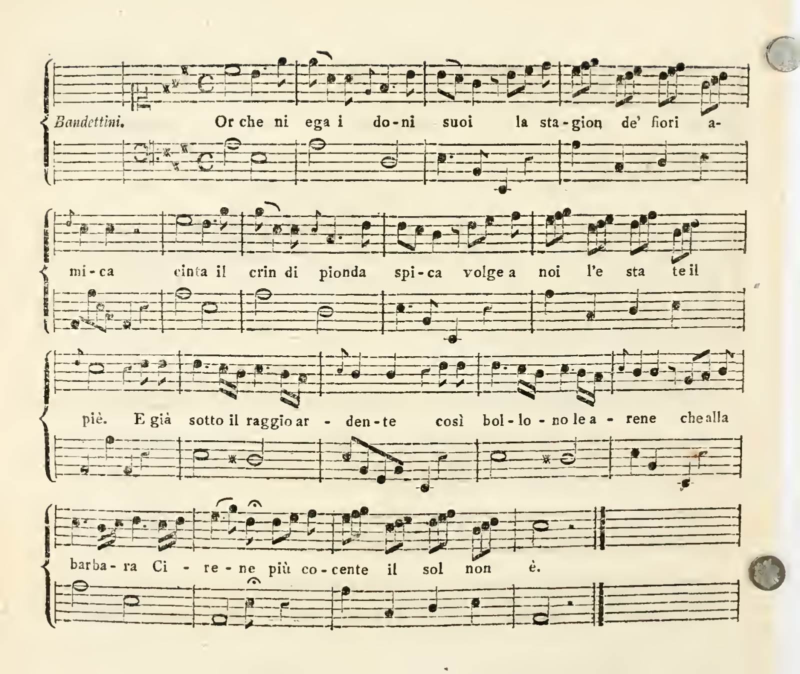
konten, wenn sie neue Sofismen erfanden, um das künstliche Sistem der Schlüsselpolitik aufrecht zu erhalten, und die heilige Nacht des Volksaberglaubens dem Lichte der Aufklärung für immer unzugänglich zu machen; wo also wahre wissenschaftliche Kultur, und das nothwendige Produkt derselben, wahre Aufklärung, nie gedeihen kan, weil die erste Bedingung derselben: freies Forschen und Denken über das, was vor Allem das Wissenswürdigste ist, und worin alle Wissenschaften sich wie Stralen in einen gemeinschaftlichen Brenpunkt, vereinigen, nicht stat findet, — in diesem Lande ist die Poesie ein vortreflicher Ableiter für den immer regen Trieb des Geistes nach Beschäftigung; durch sie wird der Entusiasmus der edelsten Geister, welcher, unter Leitung der Vernunft, mit seiner reinen Glut die Idee der Wahrheit umfangen, und bis zu ihrer Grundquelle verfolgen würde, frühe in das Zauberland der Dichtung gelokt, um in unschädlichen Aufwallungen der poetischen Begeisterung zu verlodern, welche, indem sie die Einbildungskraft an eine immer spielende Beschäftigung gewöhnen, die Vernunft entnerven,
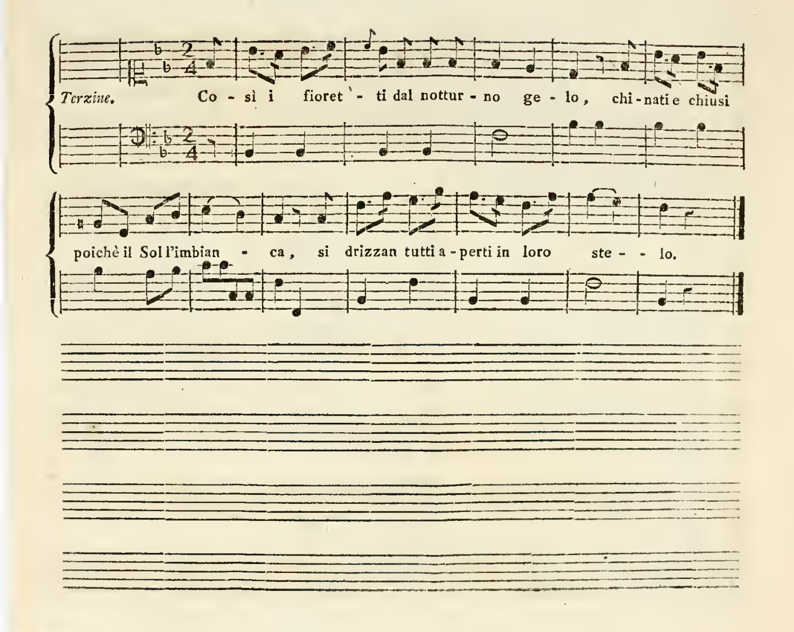
und den Geist in jenes gleichgültige wollüstige Behagen wiegen, wo dann für das Wohl der Menschheit nichts mehr von ihm zu hoffen noch zu fürchten ist. Immer aber wird es von der natürlichen Güte und üppigen Fruchtbarkeit des Bodens zeugen, wenn er, selbst unter einer vernachlässigten und entarteten Kultur, solche Früchte hervorzubringen vermag.

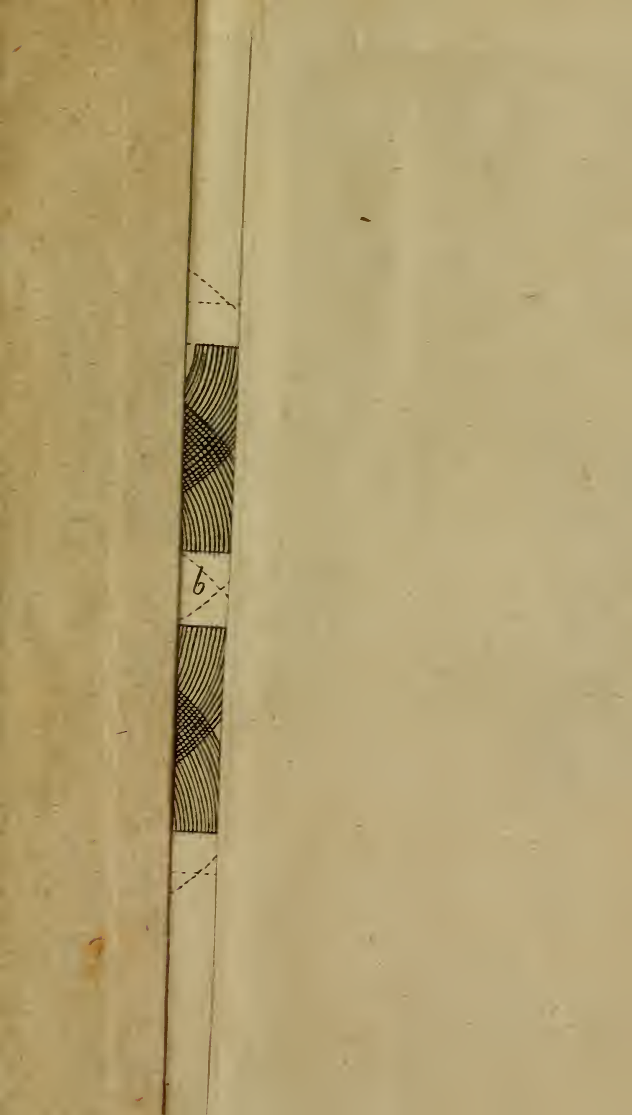
So haben wir denn gesehen, wie natürliche Anlage, Sprache und Erziehung bei der italienischen Nazion in glüklicher Vereinigung wirken, um eine Kunst zur Erscheinung zu bringen, die, wenn sie von echten Künstlern in dem Grade der Virtuosität ausgeübt wird, den wir bei einigen derselben gefunden haben, als die höchste Blüthe der sinlichen Energie des Gemüts, als das glänzendste Fänomen der begeisterten Dichtkraft, zu betrachten ist.

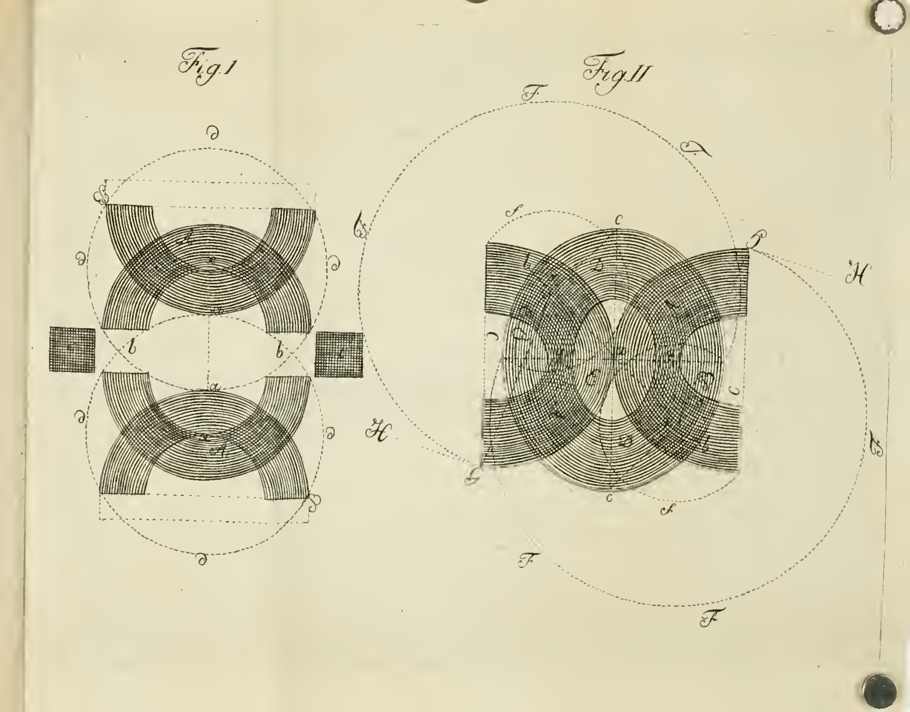

Passagallo.
O Mu - - sa tu, che di caduchi al - lori non circondi la
Romano.
fron-te in E - li - - co - na , ma su nel cie - lo in frai bea - - ti
co - ri hai di stelle immor - ta - li au - rea co - ro - na.


Corilla.
Sogno, ma te non mi - ro sempre ne' sogni mie - i, mi desto, e tu non
se - i il primo mio pen - sier. Lungi da te m'ag - gi - - ro
senza bramar - ti ma - - i, son teco e non mi fa - i nè pena nè pia-
cer.


Bandettini.
Or che ni ega i do - ni suoi la sta - gion de' fiori a-
mi - ca cinta il crin di pionda spi - ca volge a noi l'e sta te il
piè. E già sotto il raggio ar - den - te così bol - lo - no le a - rene che alla
barba - ra Ci - re - ne più co - cente il sol non è.


Terzine.
Co - sì i fioret - ti dal nottur - no ge - lo, chi - nati e chiusi
poichè il Sol l'imbian - ca, si drizzan tutti a - perti in loro ste - - lo.




Fig. I
Fig. II



